تأثر النقد العربي منذ ما يقرب من قرن من الزمان بالنقد الغربي وسعى دوما إلى محاكاة مساره وإن بنسب متفاوتة، وإذا أمعنا النظر في الربع القرن الأخير فإننا نرصد نشاطا نقديا متصلا. يشهد عليه ثراء ما نشر من دراسات في كتب مستقلة أو في مجلات متخصصة.

واتجه النقد في بداياته نحو التقليدية ومحاولة التجديد وإن كانت الفروقات ضئيلة بين الخطاب المعلن وواقع العمل النقدي المنجز ومقوماته البنيوية بالمعنى العام.

يقوم التقليد على أسس "الفيلولوجيا" التي استفادت من الدرس اللانسوني وهو المنحى الذي يفصل بين المعنى واللفظ والقول بأن العلاقة المنتظمة بينهما هي علاقة تطابق ويعتبر اللفظ في هذا الإطار مجرد أداة تستخدم لتأدية المعنى ونقله، وتبوأت هذه الفكرة مكان الصدارة فكان الدارس يتتبعها في النسيج اللغوي المكون لظاهر النص لكشف النقاب عنها باعتبارها البؤرة الوحيدة المنظمة له. ولما كانت الفكرة "الكامنة" في النص في مفهومها العام ترجمة لحياة الكاتب وصورة لها وأن هذه بدورها وليدة الظروف السوسيوثقافية المرتبطة بها، استوجب البحث التنقيب عنها في ركام المصادر والوثائق، وقد لازم هذه الطريقة إرسال الأحكام التقويمية في دائرة قيم الصدق والحق والجمال فكانت الذاتية والانطباعية والمعيارية هي السمات الواضحة لهذا النشاط وإن رفع شعار الموضوعية، ويعد هذا التوجه امتدادا لما كان سائدا في النقد العربي في النصف الأول من هذا القرن وعرف تجلياته ونضجه في كتابات طه حسين النقدية. وكان مطلع الخمسينيات من المحطات التي تلقى فيها النقد "الفيلولوجي" انتقادات وجهها إليه نقاد تبنوا الأيديولوجية الاشتراكية وأعلنوا استنادهم إليها في فهم الدرس الأدبي وكانت "الاشتراكية الواقعية" هي المنهب الجديد الذي روجوا له وقد حدد نقاد هذا التيار أسسه في عدة دراسات نظرية وتطبيقية مثل كتاب محمود العالم وعبد العظيم أنيس "في الثقافة المصرية" وتلاهم محمد مندور (في مرحلته الثانية) ولويس عوض. ويصدر هذا التيار عن نظرة انعكاسية آلية للأدب يعتبر هذا بمقتضاها، مجرد محاكاة لحياة الكاتب والمجتمع ومن هذا المنظور تنتظم بين الأدب والواقع، علاقة ديناميكية جدلية ذلك أن الأفكار "لا تهبط من السماء أو من عالم المثل" ولكنها وليدة التعامل الواعي مع الظروف المادية المرتبطة بحياة الفرد.

وعارض أصحاب هذا الاتجاه الفكرة القائمة على السببية الآلية القائلة بأن الأدب نتيجة لعلة سابقة ومحصول لعوامل تحكمت فيه وأدت إليه، مقدرين أن في هذا التوجه تبسيطا مخلاً في فهم وظيفة الأدب ودوره في الحياة المادية وأن العلاقة بين "العلل والمعلولات" محكومة بصفتي "التفاعل والتشابك" فيجوز أن تكون الظاهرة الواحدة محصلة عدة عوامل ومؤثرات كما يجوز أن تكون للعلة الواحدة نتائج متعددة، وبناء عليه فالهدف هو مباشرة الأحداث باعتبارها منتظمة في علاقة ديناميكية حسية، تستدعي تفهم مظاهر التأثير والتأثر، وبناء عليه صاحبت هذه النزعة تميز الموضوع عن المضمون.

ونتج عن ذلك أن نادى هذا التيار بالتجاوز عن النظرة الجمالية الانطباعية الذاتية المثالية السائدة وإدراجها ضمن العوامل المساهمة في إكساب الأدب المسحة الجدلية الديناميكية معتبرا أن هذه الأساليب ليست مجرد انعكاس لعالم جمالي متعال لكنها مرتبطة ارتباطا عضويا بالمضامين حتى لا إمكان لتمييزها أو فصلها عنها.

وبالرغم من النتائج المهمة التي أنجزها هذا التيار في اتجاه الابتعاد عن الطرق المبسطة في التعامل مع الأدب، فقد ظل في بنيته العميقة أسير الإبيستمية التقليدية، لم يتجاوزها إلا قليلا. لعل أبرزها مراجعة مفهوم السببية والقول بأن علاقة الأدب بالواقع أعقد من أن نردها إلى مجرد مفهوم الانعكاس الآلي الموجود عند أفراد يمتلكون ملكات فطرية متعالية تؤهلهم لتصوير عصرهم تصويرا أمينا صادقا محمولين بقيم الجمال والحق،

لكنها علاقة إشكالية مصدرها تعامل الفرد والجماعات مع الأوضاع القائمة وكيفية الاستجابة لها، لكن هذا التيار الموسوم بمظاهر الحداثة والمعلن القطيعة مع الاتجاه السائد تبين تواضُع نتائجه؛ ذلك لسبب رئيس هو أنه لم يقطع مع الأسس المعرفية السابقة بحسم ولم يخرج من دائرة الفصل بين المضمون والشكل بالرغم مما رفعه من شعاراته وسنرى أن هذا الفصل ظل. وحتى الآن. أحد العوامل الرئيسة المرتبطة بتعثر النقد العربي الحديث والممثلة عائقا أمامه، فلقد ظلت الفكرة وإن اكتسبت حضورا أيديولوجيا واتخذت مسحة الجدلية، نقول فقد ظلت الفكرة هي السابقة. في حكم هذا التيار. للفظ وهي المدعوة لاحتلال المرتبة الأولى من اهتمامات الدارس، وغاية ما استحدثه هو استبدال مفهوم العبقرية "بالكتابة العضوية".

وقد هيمن هذا التيار على الساحة النقدية في النصف الثاني من الخمسينيات وعلى امتداد الستينيات وجزء غير قليل من السبعينيات ثم أخذ يتراجع وأخذت تظهر تيارات منهجية أخرى مثلت منعرجا جادا في مسار النقد العربي ومشهده، ونأتي للخطوة الرئيسة الثانية المميزة للنقد العربي الحديث والمكونة من عدة شعب بعضها مستقل وبعضها متفرع من بعضه. هذه الخطوة "الجديدة" بدأت تغزو النقد الغربي منذ العشرينيات واستفاد منها النقد العربي وأدت حركة الترجمة التي لم تنقطع إلى تعرفنا على مختلف التيارات النقدية الغربية، ونركز على الاتجاه الذي أصبح سائدا في الدرس العربي الحديث وهو الاحتفال بالتطبيق والنظر في النصوص من وجهات مستحدثة كفيلة بإبراز الخصوصيات الفنية الإبداعية وكشف الضغوط الشكلية المتحكمة فيها والجاعلة المعنى في حكم الإمكان أو تجديد النظر إلى نصوص قديمة وإبراز قيمتها الفنية وآليات اشتغالها. وكثيرا ما يؤطر البحث التطبيقي بالخلفية النظرية حرصا على التعريف بالأرضية التي يستند عليها العمل. والقول المعتمد لمجمل هذه الدراسات هو التحام الدال بالمدلول والمضمون بالشكل وأن هذا ليس مجرد غلاف خارجي لكنهما وجهان لعملة واحدة، وهكذا اكتسبت الدلالة التي غدت تستعمل بديلا للمضمون قيمة داخلية محايثة للنص، ومن رحم هذا المبدأ اشتقت جملة من المفاهيم الفرعية لعل أهمها مفهوم الإنية immanence والمقصود منها نبذ التعامل مع النص من جهة أنه انعكاس لمرجع خارجي وارتبط مفهوم الإنتاج بعملية الكتابة التي حلت محل لفظ "خلق"، وفكرة الكتابة تشير إلى أن النص مسبوق بنصوص أخرى استدمجها وأعاد إنتاجها وحاز الإبداع القصصي أكبر قدر من الاهتمام. خاصة في مجال تحليل السرديات. وحظي باهتمام الأسلوبية والبنيوية والسيميولوجية والنقد الاجتماعي والنفسي.

اعتماد النقد العربي على الخلفيات الغربية لم يؤد إلى معارضات منهجية كما رأينا في الغرب وإن كان هناك وجود لنقد النقد كما حدث في نقد بعض التطبيقات البنيوية بحجة عدم تمثل أصحاب المقاربات لمبادئ البنيوية أو عدم القدرة على كشف القيمة الفنية والدلالية على الوجه المطلوب.

ونحاول في هذا العدد الذي كرسنا ملفه للنظرية الأدبية الآن، أن نتطرق إلى المجالات التي استفادت منها النظرية الأدبية مثل اللسانيات والأسلوبية والبلاغة وكيف تم التفاعل مع المفاهيم التحليلية المنبثقة من النقد المعاصر وسنجد في دراسات الملف بعض الإجابات عن الأسئلة المطروحة على الساحة النقدية الآن.

ونود أن نختتم هذه الافتتاحية بتوجيه الشكر إلى الأستاذ الدكتور سمير سرحان المفكر والمبدع والناقد اللامع على مساندته لمجلة فصول طوال فترة قيادته لهيئة الكتاب كما أنه لم يتوان عن المساهمة في جميع الأعداد التي صدرت منذ تشرُّفي برئاسة تحرير المجلة أي منذ شتاء ٢٠٠٢ بعد توقف دام أكثر من سنتين وكان نعم المعين على إنجاز هذا العمل الثقافي الذي يحتاج إلى الكثير من الجهد، وأيضا أود أن أرحب بالأستاذ الدكتور وحيد عبد المجيد الذي بادر بالمشاركة في هذا العدد من خلال الكلمة الأولى فله منا كل الشكر.

من ملفاتنا القادمة

١ـ أسئلة الثقافة الراهنة

٢ـ نجيب محفوظ: عدد خاص

٣ـ الأدب وكتابة التاريخ

٤ـ نقد النقد العربى

الملخصات و التعريفات



• النص الاستهلالي

صناعة الثقافة: التنوير بوصفه خداعًا جماهيريًا

ثيودور أدورنو وماكس هوركهايمر

تـ: خالدة حامد

يحلل الكاتبان ظاهرة "فوضى الثقافة" التي اجتاحت المجتمعات الحديثة في الآونة الأخيرة، مع هيمنة القيم الرأسمالية واكتساحها؛ فالاتحاد المذهل بين المجتمع الأصغر والمجتمع الأكبر يقدم للأفراد نموذج ثقافتهم: الهوية الزائفة للعام والخاص. ولم تعد هناك حاجة لأن تتظاهر السينما ووسائل الإعلام بأنها من الفنون؛ فقد أصبحت في الحقيقة عملاً تجاريًا محضًا تم تحويله إلى أيديولوجيا لتسويغ التفاهات التي تنتجها عن عمد.

كما أن الأساس الذي بموجبه تكتسب التكنولوجيا سلطتها على المجتمع هو سلطة أولئك الذين تكون قبضتهم الاقتصادية على المجتمع هي الأقوى. فقد تم تشكيل العالم بأسره ليمر عبر مصفاة صناعة الثقافة التي تعمد إلى غش مستهلكيها بوعودها المتواصلة. فهي صناعة فاسدة؛ ليس لأنها خطيئة بابلية، بل لأنها مؤسسة مكرسة للذة المتصاعدة، إذ يكون الفرد وهمًا. لكن الشخصية الفردانية الزائفة هي شرط أساس لفهم المأساة، والسبب الوحيد وراء نجاح تعامل صناعة الثقافة مع الشخصية الفردانية هو أن الأخيرة كانت تعيد دائما إنتاج المجتمع الهش.

• الدراسات

نيتشه والنزعة الأنثوية

عطيات أبو السعود

سادت ستينيات القرن العشرين حركة فكرية أطلق عليها اسم النزعة الأنثوية تزامنت مع حركة تحرير المرأة المعاصرة، لكن تراث هذه الحركة يعود إلى تاريخ سابق على الأقل منذ القرن الثامن عشر، وانتشرت هذه النزعة الأنثوية بشكل واسع مع مرحلة ما بعد الحداثة التي قامت تياراتها على هدم الثنائيات الراسخة في تاريخ الفلسفة، ومنها ثنائية الذكر والأنثى. ويعد نيتشه من أكثر الفلاسفة الذين ارتبط اسمهم بهذه النزعة وأكثرهم تأثيرا عليها سواء أكان هذا التأثير إيجابيا أم سلبيا، فبعض المؤيدين للنزعة الأنثوية يزعمون أن نيتشه هو سلفهم الأكبر، ويزعم البعض الآخر بأنه ليس من أنصارها ولا من المؤيدين لها. فما هي - إذن - علاقة الناصرين للنزعة الأنثوية بفلسفة نيتشه؟ فمن المعروف في تاريخ الفلسفة أن آراء نيتشه في النساء تنم عن كراهية لهن؛ فكيف ترتبط فلسفته بنزعة تحاول إنصاف وضع النساء في المجتمع؟

يحاول هذا البحث الإجابة عن هذه التساؤلات للوقوف على حقيقة هذه المفارقة من خلال النقاط الآتية: أولا: التعريف بالنزعة الأنثوية. ثانيا: فلسفة نيتشه النسوية التي تتجلى في علاقة نيتشه بنساء عصره، ومن خلال أعماله التي اتخذت المرأة فيها أشكالا عديدة وصورا استعارية مختلفة. ثالثا: تفسير أصحاب النزعة الأنثوية لفلسفة نيتشه النسوية، وهي تفسيرات وجدت في فلسفته أفكارا أساسية جعلت منه سلفا لهذه النزعة منها: نقد السلطة الأبوية الذكورية، إعادة تقييم الجسد، النزعة المنظورية..إلخ.

وأفكارها وحتى فردياتها ومن ثم التحرر من أسرها بتفكيكها وتقديم ما هو أصيل وإنساني وواقعي كما أن ذلك يتطلب أيضا أن تقوم بتقييم صادق لأيديولوجيتها الخاصة بها ومن ثم تطوير وتعميق استبصاراتها وأدواتها النقدية وكل ذلك لإنتاج ما تسميه الكاتبة بالنقد النسوي الواقعي والكاتبة تنطلق في كل ذلك من قناعتها الراسخة بأن النقد الأدبي أصبح فعلا سياسيا تفكيكيا واعيا.

فالنقد النسوي كما تراه الكاتبة هو محاولة موضوعية وشجاعة لإعادة صياغة صورة المرأة الحقيقية وذلك بغية تمكينها من التعرف على ذاتها الحقيقية وتنمية وعيها بتلك الذات وكل ذلك من منظور هيوماني إنساني راديكالي للأدب والنقد.

• الملف

مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب

محمد رضا مبارك

يقوم هذا البحث على فكرة أساسية، هي أن النقد الأدبي مفهوما ومصطلحا، يتغير كما يتغير النص الأدبي، وموقع المتلقي الذي أصبح له شأن مهم في النص وفي الإنتاج والتحقق.

طرح الباحث في سبيل الوصول إلى هدفه المعرفي طرقا عدة، وطرح أسئلة حول طبيعة النقد ووظيفته، بعد التحولات الهائلة والكبيرة التي حدثت في علم النص، وعلم الإنسانيات وفي العلوم القريبة التي لها علاقة بالأدب. ومهد بذلك باستعراض نقدي لبعض الأفكار النقدية في التراث العربي القديم وبعض الأفكار الواردة عند رواد الحداثة النقدية في زماننا المعاصر. مع استعراض سريع للفهم السائد عن الأسلوبية وتحليل الخطاب.

بين الباحث المقصود من المصطلح الشائع (تحليل الخطاب)، وفي مسعى تحليلي ينسجم مع التطلع النقدي النظري في هذا البحث قدم تحليلا لنص شعري، للشاعر محمود درويش في محاولة لإلقاء الضوء على أسلوب تحليل النص وفق رؤيته له في هذا البحث، وتضمن التحليل لغة خاصة تنسجم وتتفاعل مع لغة النص الشعري. إذ يعتقد الباحث أن اللغة الأدبية العالية التي ينقد بها النص هي خير وسيلة لكشف الثيمات الدلالية المتحولة في النصوص. وعرض في الجزء الأخير من البحث لأهمية المناهج الحديثة لقراءة النصوص، وعودة بعض المناهج لاستعمال أساليب وطرق في قراءة النص كانت قد أهملت سابقا.

تعديل القوة الإنجازية: دراسة في التحليل التداولي للخطاب

محمد العبد

المنهج التداولي من أهم المناهج في نظرية تحليل الخطاب والتأويل الأدبي. ما زالت الدراسات العربية في حقل اللسانيات والنقد الأدبي بحاجة ماسة إلى الإفادة من معطيات ذلك المنهج وأسسه ومفاهيمه النظرية. هذه الدراسة خطوة على طريق طويل لاستجلاب منجزات التداولية إلى الثقافة العربية، لا سيما أنها تتلاقى مع بعض الأفكار الأصيلة في البلاغة العربية. ومفهوم "القوة الإنجازية" أحد المفاهيم الكبرى في تداولية أفعال الكلام، تحاول هذه الدراسة أن تصطحبه من حقل اللسانيات لتدخل به إلى ساحة النقد الأدبي العربي قصداً إلى توسيع دائرة النقد التداولي الذي أثبت قدرات خاصة في تحليل النصوص الأدبية وتأويلها في النظرية الأدبية المعاصرة.

المصطلح العلمي العربي: المبادئ والآليات:

محمد حسن عبد العزيز

تبحث الدراسة في عدد من الآليات التي يمكن أن تعالج مشكلة تشتت العمل المصطلحي في العالم العربي، وعما قد يكون وراءه من أسباب سياسية واجتماعية ونزعات عنصرية وفردية، كما تناقش ما اقترحه البعض من آليات لتوحيد الجهود والالتزام بالعمل الموحد، وهي تتطلب رؤية سياسية واجتماعية مشتركة، فضلا عن الرؤية العلمية المنهجية.

ومن ثم تتناول الدراسة الوضع اللغوي والمبادئ العامة له من: عرفية اللغة، وتغير اللغة، وتكافؤ اللغات، واللغة العلمية وصفات المصطلح العلمي، واللغة العامة واللغة الخاصة، ووضع المصطلح بوصفه وحدة في نظام من المفاهيم، والنظرية العامة للمصطلحية التي تهدف إلى تنظيم المعارف وترتيب التصورات أو المفاهيم في شكل منظومات، وآليات العمل المصطلحي في العربية، ودور المجامع اللغوية في تحديد آليات المنظومة المصطلحية، بما فيها آليات الترجمة من جهة والتعريب من جهة أخرى، لكي توفر ما ينشده البحث العلمي من وحدة فكرية ورباط قومي، وتؤتي ثمراتها في تبادل العلوم والمعارف في العالم العربي.

• الترجمات

التحليل النفسي وحركة الثقافة المعاصرة

بول ريكور

ت: منذر عياشي

لم يعد ثمة شك في أن عمل فرويد، بالنسبة إلى وعى الإنسان الحديث، يساوى في الأهمية عمل ماركس أو عمل نيتشه. فالقرابة بين هؤلاء الثلاثة من نقاد الوعى "المزيف" واضحة. والوعى، كما يقول التحليل النفسى، "يقاوم" فهم نفسه. وفرويد لا يقول، كما يقول نيتشه إن الإنسان "حيوان مريض"؛ بل يوضح أن الأوضاع الإنسانية هى أوضاع صراعية حتما. وإذا كان التحليل النفسى يكشف عن قصده عندما يرتفع إلى مستوى التأويل الثقافى بتفجير الإطار المحدود للعلاقة العلاجية بين المحلل ومريضه، فإنه يهدم في الوقت نفسه الحواجز التقليدية، مهما كانت المنهجيات التابعة لعلوم أخرى تبررها. فالتحليل النفسى تأويل للثقافة في مجموعها وليس تفسيرا شاملا، والتأويل الذى يعطيه عن الإنسان يصب بشكل أساسى ومباشر في مجمل الثقافة، وهذه الأطروحة إذ تؤول العالم فإنها تغيره.

لقد كانت حدة فرويد إزاء الدين لا مثيل لها، يقابلها تعاطفه مع الفنون، فالفن بالنسبة إلى فرويد هو الشكل غير الاستحواذى وغير العصابى للإرضاء المستبدل. فتأويل موسى لمايكل انجلو وتأويل أوديب لسوفوكليس أو هاملت لشكسبير، هذه الأعمال إبداع لأنها ليست إسقاطا بسيطا لصراعات الفنان لكنه رسم إجمالى لحلولها. فما يزعم التحليل أنه يتجاوزه ليس التعارض الظاهراتى للحلم وللثقافة فقط، ولكنه يتجاوز التعارض الداخلى نفسه للنزعة الاقتصادية.

الوعي والأصالة نحو تأسيس إستاطيقا نسوية

مارشيا هوللى

ت: محمد السعيد القن:

تؤكد مارشيا هوللى على أهمية أن تتحلى الناقدة النسوية بالوعى والأصالة في مقاربتها للنصوص الأدبية وترى أن أهم متطلبات تنمية وتعظيم هذا الوعى وتلك الأصالة إنما يأتى من التعرف الواعى الناقد للأساطير الثقافية والمعطيات الأيديولوجية الجاهزة التى تشكل رؤاها

مفهوم الهرمنيوطيقا
الأصول الغربية والثقافة العربية
الحبيب بو عبد الله

تهدف هذه الدراسة إلى محاولة تعريف الهرمنيوطيقا من خلال بيان الوضع التاريخي والإبستمولوجي لنشأة هذا المفهوم وضبط مظاهر تطوره الدلالي والفلسفي في الثقافة الغربية. فنتوقف عند أبرز التحولات والمنعطفات الحاسمة التي شهدها هذا المفهوم/ المصطلح عبر مساره التاريخي.

ثم حاول الباحث النظر في كيفية انتقال أو ارتحال هذا المصطلح من الثقافة المنتجة له إلى الثقافة المتقبلة عبر رصد أشكال حضوره وطرق استخدامه لدى بعض المفكرين والنقاد العرب المعاصرين. وأخذ يرصد مختلف الطرق اللغوية التي تشكل بواسطتها المقابل العربي لذلك المتصور الغربي، وحاول أن يقف على طبيعة سيرورة هذه المقابلات وهل استطاعت عبر مختلف مسالكها وآلياتها أن ترتقي في مراتب التجريد الاصطلاحي إلى مستوى المصطلح الذي يحظى بالاستقرار والتمكن والاتفاق.

لقد كان دافعه لإنجاز هذا البحث هو طبيعة الوضع المعرفي للمصطلح في خطابنا النقدي وما يعانيه من مظاهر القلق والإرباك. وكان طموحه أن يسهم في إرساء مبدأ المساءلة النقدية عبر المحاورة العلمية الرصينة والمجادلة الموضوعية البناءة، وعيا منه بأهمية السؤال والفهم والحوار في تأسيس كيان ثقافتنا العربية.

انفتاح النظرية الأدبية
أيمن بكر

تتوقف هذه الدراسة بالتحليل عند مقولتين للفيلسوف الفرنسي جاك دريدا، يراهما الباحث قادرتين على تطوير أدوات منهجية تحليلية قابلة للتطبيق على الأدب العربي الشفوي القديم (الشعر الجاهلي تحديدا)، مع الوضع في الاعتبار تعدد الروايات الذي يسم هذا الأدب، ويبدأ البحث باستعراض المقولتين، ثم ينتقل لمحاولة توضيح إمكانيات تطبيقهما على الشعر العربي القديم.

الفكرة الأولى هي فكرة لعب الدلالة التي ترتبط بتصور دريدا لطبيعة حركة المفردات داخل بنية الخطاب التي يفضل أن يصفها بأنها لعب حر للمفردات داخل البنية/النص، والنص اللغوي الذي تمثل مفردات اللغة أجزاءه المتفاعلة ينتج دلالته عبر حركة أجزائه غير المشروطة بهدف مسبق أو بفكرة أصل تمثل مركزًا يحكم إمكانات الحركة. والفكرة الثانية هي فكرة التكملة التي يمكن اعتبارها من زاوية محددة جزءًا غير منفصل عن هوية الشيء الذي تكمله، بل هي مكون أساسي فيه، وهو ما يقدح في ثنائيات تبدو بديهية من مثل الأصل/الفرع، أو المتن/ الهامش...إلخ

مقدمة لنظرية النوع النووي
علاء عبد الهادي

يذهب هذا المهاد النظري إلى أن العلاقة بين الشعريات المختلفة للنوع الواحد موجودة دائمًا أي أن إمكانية اشتراكها في ثوابت قليلة قائمة على الدوام وإن ظلت كل شعرية محددة للنوع الواحد قادرة على الاحتفاظ باستقبالية نسبية لها خصائصها الجمالية والثقافية، لذا يمكن التعامل معها في الآن ذاته بمعزل عن الشعريات الأُخَر.

وقد حاول الباحث في هذا المهاد أن يقدم مقدمة لطرحه النظري عن مفهومه للنوع النووي أكثر تركيبًا من الإسهامات المعتادة القائمة على الإرث الإغريقي في تعريف المسرح، ولم يسْعَ إلى أن

تكون تعريفاته مجرد مفاهيم وصفية فقط بل أدوات تساعد على تصور كلي قد يسمح بإبراز ما لم نكن نراه من قبل. وكانت أكثرُ الصيغ حذرا عند التعامل مع مفهوم النوع هي تحديد مصفوفة يحكمها هيكل منطقي يمكن من خلاله الفصل، عند التعامل النظري مع مسألة النوع، بين المكون البنائي الثابت في النوع ذاك الذي ثبت في آلاف التجليات الفنية لنوع ما، ولم يخضع لتغير فعلي عبر العصور المختلفة، وبين المكون الجمالي المتغير الذي كان دائم الحركة والتحول من مكان لمكان ومن زمن لآخر.

* نص وقراءتان:

قناع السرد في أرض السواد

مدحت الجيار

يعد عبد الرحمن منيف واحدا من أهم كتاب الرواية العربية المعاصرة. وروايته الأخيرة "أرض السواد" من أهم ما كتبه. وتعالج هذه الرواية فترة من أخطر وأخصب فترات تاريخ العراق الحديث مع بدايات القرن التاسع عشر حتى خروج الإنجليز. وقد استخدم الكاتب هذه الأحداث وعكس من خلالها الضغوط الدولية والمحلية. كما استخدم كل أساليب الحكي الشعبي والقص والسرد الحديث في آن واحد. الأمر الذى حول السرد نفسه إلى قناع فني يستخفي خلاله السارد ليعرى حدة الصراع الدائم على العراق وعلى بغداد بخاصة. ومن ثم كثرت لديه التنقلات الزمكانية واللغوية. واضطره هذا القناع إلى حوادث فرعية وشخصيات فرعية كان يمكن الاستغناء عنها. ومع ذلك نحن أمام رواية متميزة قادرة على العطاء السياسي والتاريخي والفني.

أرض السواد أرض الناس

حاتم عبد العظيم

في رواية أرض السواد نجد أن أكثر المقتضيات السردية بروزًا هو الراوي الذي يضطلع بكافة المهام السردية داخل النص، لذلك رأينا أن نعاين نوع الراوي المعتمد عليه في هذه الرواية بأكثر تحديد ممكن، وكذلك قدرته على تقديم الوحدات السردية لا من خلال المقاطع التي تقدم مسيرة الأحداث والوقائع فحسب، بل من خلال الإشارة أيضًا إلى الشخصيات التي تُفعّل هذه الأحداث بحضورها وحركتها في الفضاء السردي.

وقد اعتنى الكاتب بتقديم المكان في علاقة وطيدة بحركة الشخصيات، وكذلك بأفعالها التي جعلت المكان غير مستقل عن هذه الحركة، ومن ثم كان مصطلح الفضاء هو أكثر المصطلحات قدرة على تعيين المكان في علاقته بالزمان من خلال أفعال الشخصيات. ولكي نقف على تحديد واضح لهذين المقتضيين السرديين فقد قدّمنا عرضا نظريا لأهم الأفكار التي تحدد وضعية الراوي، وكذلك وضعية الفضاء بوصفه مصطلحا أكثر قدرة على تعيين المكان في علاقته بالحركة التي تظهر فيه، ومن ثم جاءت هذه القراءة في جزءين: الأول خاص بالراوي، والثاني خاص بالفضاء السردي.

• النقد التطبيقي:

الأبوية الذكورية والسرد التفسيري

عبدالله إبراهيم

تنامت فكرة الأبوة الذكورية في المدونة السردية لنجيب محفوظ، من بعدها الواقعي الاجتماعي إلى بعدها الميتافيزيقي، ثم إلى الملحمي، واتضح التدرج في نسق القيم الأبوية الذي قام

رهانه على تبني مفهوم القوة الذكورية المهيمنة، واختزال النساء إلى مجموعة دونية، فالنماذج الكبرى منهن، يترددن بين الصبر، والطاعة المطلقة. والإغواء، ومحاكاة الذكور في أدوارهن، على أن مفهوم الطاعة، والخضوع، والتراتب في العلاقات، والمكانة، وأهمية الدور الاجتماعي، كلها مقترنة بمقام الأب الواقعي أو الرمزي، وذلك المقام يفيض بقيمه على الجميع، فيمنح لهم مكانتهم في العالم التخيلي للنصوص، ولا نكاد نعثر على شخصية سوية تمكنت من خلق سويتها الخاصة بها دون أن تنهل من التركة الأبوية التي تتحدّر إليها عبْر الانتساب، أو الطاعة، أو المحاكاة، والشخصيات التي نزعت نحو التفرّد والتمرّد على الموروث الأبوي ارتسمت صورها السلبية بوضوح لا يخفى، وآلت مصائرها إلى نهايات مأساوية، ذلك أن العالم التخيلي يثبت معايير تقويم أخلاقي مستمدة من القيم الأبوية الذكورية، وكل شذوذ يعد مروقا، فلا تستقيم قيمة أخلاقية بذاتها إنما بمقدار امتثالها لنظام متراكم من القيم المتوارثة من أب تعالت صورته في الذاكرة والمخيلة فأصبح مصدرا ثرًا للسجايا، ومنبعا لا ينضب للفضائل، وتلك القيم تشكل المدار الذي تطوف فيه الشخصيات الفاعلة في روايات محفوظ الكبرى، فيما تنبذ، وترمى بالمروق، الشخصيات الساعية للخروج على مدار القيم الأبوية أو تلك التي تسعى لتبنّي قيم مغايرة.

الحبيب بو عبد الله (تونسي)

حصل على شهادة التبريز من كلية الآداب بمنوبة/ الجامعة التونسية، يدرس بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقيروان/ تونس، باحث مهتم بقضايا النص والقراءة والتأويل، له بعض المقالات النقدية المخطوطة والمنشورة، شارك في بعض الملتقيات الوطنية والندوات الدولية، عضو في وحدة بحث "النقد ومصطلحاته" بكلية الآداب بمنوبة، يعد حاليا أطروحة دكتوراه بعنوان: "إشكالية التأويل في النقد العربي القديم".

أيمن بكر (مصري)

حصل على الماجستير في الآداب من جامعة القاهرة ١٩٩٧، وحصل على الدكتوراه من الجامعة نفسها سنة ٢٠٠٤. من مؤلفاته السرد في مقامات الهمذاني، تشكلات الوعي وجماليات القصة، السرد المكتنز، ملامح الوعي: جماليات النص الشعري، قام بترجمة كتاب "النسوية والمواطنة" / المشروع القومي للترجمة بالمشاركة مع القاصة والمترجمة السورية سمر الشيشكلي. له مقالات في مختلف المطبوعات العربية المتخصصة، وشارك في عدد من المؤتمرات القومية والعربية.

حاتم عبد العظيم (مصري)

مدرس مساعد بآداب القاهرة - فرع بني سويف، له عدد من الأبحاث والدراسات المنشورة في المجلات والدوريات المصرية والعربية.

خالدة حامد تسكام (عراقية)

مترجمة وباحثة من العراق. ماجستير ترجمة. عضو اتحاد الأدباء والكتاب في العراق. صدرت لها عن المجمع الثقافي في الإمارات ترجمة كتابين، الأول "سيرة ت. س. إليوت" بالاشتراك، والثاني "رواية: بابيت". وصدرت لها عن دار الشؤون الثقافية في بغداد ترجمة كتاب "البنيوية والتفكيك". نشرت الكثير من المقالات والدراسات المترجمة في الصحف والمجلات الثقافية العراقية والعربية. ستصدر لها عن دار الجمل ترجمة كتاب "الحلقة النقدية: الأدب والتاريخ والهرمنيوطيقا الفلسفية" نشرت في عددَيْ فصول ٥٩، ٦٠.

عبدالله إبراهيم (عراقي)

ناقد وأستاذ جامعي من العراق. متخصص في الدراسات السردية، ونقد المركزيات الثقافية. عمل أستاذا في الجامعات العراقية والليبية والقطرية، وشارك في مؤتمرات وندوات وملتقيات أدبية وفكرية.

من مؤلفاته: العربية الحديثة، المتخيَّل السردي، المطابقة والاختلاف: بحث في نقد المركزيات الثقافية، المركزية الغربية، المركزية الإسلامية: صورة الآخر في المخيال الإسلامي، الثقافة العربية والمرجعيات المستعارة، معرفة الآخر، التفكيك.

عطيات أبوالسعود (مصرية)

أستاذ مساعد الفلسفة الحديثة والمعاصرة بقسم الفلسفة كلية الآداب- جامعة حلوان . لها من المؤلفات : فلسفة التاريخ عند فيكو ١٩٩٧ ، الأمل واليوتوبيا في فلسفة إرنست بلوخ ١٩٩٧، المدينة الفاضلة عبر التاريخ ١٩٩٧، الحصاد الفلسفي للقرن العشرين ٢٠٠٢.

علاء عبد الهادي (مصري)

شاعر وناقد، دكتوراه النقد الأدبي من أكاديمية العلوم المجرية. أصدر ٩ أعمال شعرية، وترجمات، وله عدد من الأعمال النقدية منها: "الشعرية المسرحية المعاصرة"، "تجليات الأداء في التراث المسرحي العربي قبل ١٨٤٧" (بالإنجليزية)، "التعازي الشعرية بحث في سيميولوجيا التلقي"، "النوع النووي نحو بديل لنظرية الجنس الأدبي" (بالإنجليزية).

محمد السعيد القن (مصري)

ناقد مسرحي ومترجم، أستاذ الأدب المقارن بجامعة عين شمس، نشر عددا من الدراسات والأبحاث في الدوريات المتخصصة منها: التاريخ في مسرح براين فريل: سلطة التراث في قنديل أم هاشم ليحيى حقى، والأشياء تتساقط لتشنوا أتشيبى، وغيرها. كما ترجم: مسرحية بلدتنا لثورتن وايلدر، وكتاب: استكشاف نظرية نقد الأدب النسوى لجوزفين دونوفان. وشارك في ترجمة: قاموس المسرح، وموسوعة الفنون الشعبية المصرية.

محمد العبد (مصرى):

أستاذ اللغويات ورئيس قسم اللغة العربية بكلية الألسن، جامعة عين شمس، له عديد من المؤلفات التى تهتم بالظاهرة اللغوية: إبداعًا وبنية، منها، إبداع الدلالة، واللغة والإبداع الأدبى، والمفارقة القرآنية، واللغة المكتوبة واللغة المنطوقة، والعبارة والإشارة، والكفاءة اللغوية والكفاءة الاتصالية، والحدث اللغوى: مفهومه وأنواعه. كما نشر العديد من الدراسات والمقالات بالمجلات الثقافية، والمتخصصة.

محمد حسن عبد العزيز (مصرى):

رئيس قسم علم اللغة والدراسات السامية والشرقية بكلية دار العلوم - جامعة القاهرة، عضو مجمع اللغة العربية بالقاهرة، له مؤلفات عديدة منها: ١- القياس في اللغة العربية. ٢- التعريب بين القديم والحديث. ٣- المصاحب في التعبير اللغوى. ٤- دى سوسير رائد علم اللغة الحديث.

محمد رضا مبارك (عراقي)

شاعر وناقد، أستاذ النقد القديم والبلاغة بجامعة الحديدة بالجمهورية اليمنية، من مؤلفاته: "اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي"، بغداد ١٩٩٣. "استقبال النص عند العرب" بيروت ١٩٩٩، بالإضافة إلى الأبحاث والمقالات المنشورة في عدد من المجلات العربية، وشارك في عدد من المؤتمرات العلمية في العراق وماليزيا واليمن والأردن، كما نشر مجموعتين شعريتين.

مدحت الجيار (مصري)

أستاذ النقد الأدبى بقسم اللغة العربية بآداب الزقازيق. له عشرون مؤلفا في النقد الأدبى، توزعت بين نقد الشعر، والرواية، والقصة القصيرة، والمسرح منها: مسرح شوقى الشعرى، وثلاثية

الإنسان: دراسة في روايات صبرى موسى، وقصيدة المنفى، وموسيقى الشعر العربى: مشكلات وقضايا، وعلاقات الشاعر بالتراث، وغيرها من دراسات حول جماعة الديوان، والصورة الشعرية بالإضافة إلى العديد من المقالات المنشورة في الدوريات المختلفة.

منذر عياشي (سورى)

باحث ومترجم ، دكتوراه في الأسلوبيات المقارنة ، جامعة إكس آن بروفانس، دكتوراه في اللسانيات (النظرية التوليدية ونحو الجملة العربية) دار العلوم، القاهرة.

له: الكتب المؤلفة: قضايا لسانية وحضارية، مقالات لسانية وحضارية، اللسانيات والدلالة، الكتابة الثانية وفاتحة المتعة، العقلانية وميلاد الفرد في الرواية العربية، النقد والمعيار.

والكتب المترجمة: علم الدلالة/ بيير جيرو. علم الإشارة/ بيير جيرو، الأسلوبية/ بيير جيرو، مدخل إلى التحليل البنيوى للقصص/ رولان بارت، نقد وحقيقة/ رولان بارت، لذة النص/ رولان بارت، هسهسة اللغة/ رولان بارت، إعادة قراءة القرآن/ جاك بيرك، النقد الأدبى في القرن العشرين/ جون إيف تاديه، أطياف ماركس/ جاك دريدا، ليلة ناعمة (مجموعة قصصية) دينو بوتزاتى، مفهوم الأدب/ تودوروف، الجنرال المجهول (مجموعة قصصية) دينو بوتزاتى، القاموس الموسوعى الجديد لعلوم اللسان. أوزوالد ريكرو - جان مارى شايفر.

النص الاستهلالي

صناعة الثقافة ، التنوير بوصفه خداعا جماهيريا

ثيودور أدورنو و ماكس هوركهايمر

ت: خالدة حامد

صناعة الثقافة: التنوير بوصفه خداعاً جماهيرياً

ثيودور أدورنو و ماكس هوركهايمر / ت: خالدة حامد

يتم في كل يوم إبطال مصداقية النظرية السوسيولوجية القائلة بأن فقدان دعم الدين المرسّخ موضوعيًا، وانحلال آخر بقايا ما قبل الرأسمالية، وما رافق ذلك من تخصص أو تمايز تكنولوجي أو اجتماعي، قد أدى إلى فوضى ثقافية، لأن الثقافة الآن تطبع الدمغة نفسها على كل شيء؛ فالأفلام والمذياع والمجلات تشكل نظامًا موحدًا بصورته الكاملة وفي كل جزء منه. وحتى الأنشطة الجمالية للأضداد السياسية تكون واحدة في انقيادها الحماسي لإيقاع النظام الحديدي. أما المباني ومراكز العرض الصناعية المزخرفة، الخاصة بالإدارة في البلدان المستبدة، فهي شديدة الشبه بما تجده في أي مكان آخر. وتعدّ الأبراج المتوهجة الضخمة، التي يتزايد عددها في كل مكان، علامات ظاهرية على التخطيط العبقري للمصالح الدولية التي يحث الخطى نحوها نظام مقاولات حر (تتمثل معالمه بكتلة من المنازل والمباني التجارية الكئيبة في مدن وسخة تفتقد إلى الحيوية). وما زالت المنازل الأقدم الموجودة خارج المراكز الكونكريتية تبدو حتى الآن أشبه بأحياء الفقراء. وتأتي المنازل أحادية الطابق [الشاليهات] والمشيّدة عند الضواحي منسجمة مع الأبنية الفارهة للمعارض العالمية في تمجيدها للتقدم التكنولوجي والحاجة الملحة للتخلص منها بعد مدة قصيرة مثل علب الطعام الفارغة. ومع ذلك تعمد مشاريع الإسكان في المدينة ـ المصممة لإدامة وجود الفرد بوصفه وحدة مستقلة، كما يُفترض، في سكن صحي صغير ـ إلى جعل الفرد أكثر تبعية لخصمه: سلطة الرأسمالية المطلقة. ولأن السكان، بوصفهم منتجين ومستهلكين، ينجذبون نحو المراكز بحثًا عن العمل واللذة، تتمركز وحدات العيش كلها في مُجمّعات جيدة التنظيم. ويقدم الاتحاد المذهل بين المجتمع الأصغر microcosm والمجتمع الأكبر macrocosm للأفراد نموذج ثقافتهم: الهوية الزائفة للعام والخاص. وتحت ظل الاحتكار تكون الثقافة الجماهيرية كلها متماثلة، وتبدأ حدود إطارها المصطنع بالظهور. وما عاد الناس الموجودون في القمة يهتمون كثيرًا بإخفاء الاحتكار: فكلما زاد وضوح عنفه، تزايدت سلطته. وما عادت هناك حاجة لأن تتظاهر الأفلام والمذياع بأنهما من الفنون؛ فالحقيقة هي أنهما محض عمل تجاري تم تحويله إلى أيديولوجيا لتسويغ التفاهات التي ينتجانها عن عمد. وهما تطلقان على نفسيهما تسمية الصناعة، ويزول عندئذ أي شك بخصوص الفائدة الاجتماعية للمنتجات المكتملة حالما يتم نشر الدخول المالية لمدرائهما.

وتفسر الأطراف المعنية صناعة الثقافة من منظور تكنولوجي. وثمة من يزعم أنه بسبب مشاركة الملايين فيها، تكون هناك حاجة ملحة لوجود عمليات إعادة إنتاج معينة تتطلب، حتمًا، تلبية حاجات متماثلة (في أماكن لا تعد ولا تحصى) ببضائع متماثلة. ويقال إن التباين التقني بين

مراكز الإنتاج القليلة والعدد الكبير من نقاط الاستهلاك واسعة الانتشار يتطلب قيام الإدارة بالتنظيم والتخطيط. ويقال أيضا إن المعايير ارتكزت، في المرحلة الأولى، على حاجات المستهلك؛ ولهذا السبب تم قبولها بمقاومة قليلة جدًا. والنتيجة هي حلقة التلاعب والحالة الارتكاسية التي تتعاظم فيها قوة وحدة النظام. ولم يتم التطرق إلى حقيقة أن الأساس الذي بموجبه تكتسب التكنولوجيا سلطتها على المجتمع هو سلطة أولئك الذين تكون قبضتهم الاقتصادية على المجتمع هي الأقوى. ويتمثل المنطق التكنولوجي بمنطق التسيُّد [الهيمنة domination] نفسه؛ إنه الطبيعة القسرية للمجتمع الذي اغترب عن نفسه. وتعمل السيارات والقنابل والأفلام على ديمومة الوضع كله حتى يبين عنصر موازنتها مكمن قوتها في الخطأ الذي تتمادى فيه. وقد أدى ذلك إلى تحويل تكنولوجيا صناعة الثقافة إلى شيء لا يتعدى تحقيق المعايرة standardization والإنتاج الجماهيري؛ أي التضحية بكل ما يتضمن فرقًا بين منطق العمل ومنطق النظام الاجتماعي. وهذه ليست نتيجة قانون الحركة في التكنولوجيا نفسها فقط، بل نتيجة وظيفتها في اقتصاد اليوم. وتم أصلاً كبح الحاجة التي قد تقاوم السيطرة المركزية، وذلك من خلال السيطرة على وعي الفرد. وقد ميزت الانتقالة من الهاتف إلى المذياع الفرق بين الدورين بوضوح. فما زال الأول [الهاتف] يسمح للمُشترك بلعب دور الذات، وكان ليبراليًا. أما الثاني فهو ديموقراطي: يحول المشتركين كلهم إلى مستمعين ويخضعهم، باستبداد، إلى البرامج الإذاعية التي تكون كلها متشابهة تمامًا. ولم يتم ابتكار آلات للرد، وحُرِّمت الإذاعات الخاصة من أية حرية؛ فقد اقتصرت على مجال "الهواة" المشكوك في صحته، وتوجب عليها أيضا تقبل التنظيم من أعلى. كما أن أي أثر للتلقائية من جانب الجمهور في الإذاعة الرسمية يكون خاضعًا لسيطرة المراقبين الموهوبين أو إشرافهم، والمنافسات "الأستوديوية"، والبرامج الرسمية من كل نوع يختاره المتخصصون. وينتمي الممثلون الموهوبون إلى الصناعة قبل وقت طويل من قيامها بعرضهم؛ وإلا لما كانوا بمثل هذه اللهفة للتكيف معها. أما موقف الجمهور، الذي يفضل نظام صناعة الثقافة بشدة حقًا، فهو جزء من النظام وليس مسوغًا له. فإذا كان أحد فروع الفن يتبع الصيغ نفسها التي يتبعها فرع آخر له وسيلة ومضمون مختلفان، وإذا لم تصبح الخدعة الدرامية لأوبرا الصابون أكثر من محض مادة مفيدة لإظهار كيفية التحكم بالمشكلات التقنية عند طرفَي ميزان الخبرة الموسيقية - كموسيقى جاز حقيقية أو تقليد رخيص - أو إذا تم "تعديل" نقلة من سيمفونية لبيتهوفن بسماجة كي تتماشى مع المؤثرات الصوتية لفيلم ما، بالطريقة نفسها التي يتم بها تحريف رواية من روايات تولستوي في نص فيلم ما؛ فعندئذ يكون الزعم بأن ذلك كله يتم لإرضاء رغبات الجمهور التلقائية كلامًا فارغًا ليس إلا. وقد نقترب من الحقائق أكثر إذا فسرنا هذه الظواهر بوصفها متأصلة في الأدوات التقنية والشخصية التي تشكل، وصولاً إلى آخر سن من أسنان عجلاتها، جزءًا من آلية الانتقاء الاقتصادية. كما يوجد اتفاق - أو على الأقل نية - من السلطات التنفيذية كلها على عدم إنتاج - أو حظر - أي شيء يخالف (بأية طريقة كانت) قواعدها rules أو أفكارها الخاصة بالمستهلكين، أو الأهم من ذلك، يخالفها شخصيًا.

وفي عصرنا الراهن يتجسد الهدف الاجتماعي الموضوعي في الأغراض الذاتية الخفية لمدراء الشركة، وأهمها في أقوى قطاعات الصناعة: الفولاذ، والبترول، والكهرباء، والكيماويات. ومقارنة بذلك تكون احتكارات الثقافة ضعيفة وتابعة لا تتمكن من التوقف عن استرضاء ذوي السلطة الحقيقيين إذا لم تشأ أن يتعرّض نطاق نشاطها في المجتمع الجماهيري (أي النطاق الذي ينتج نوعاً معيناً من الخدمات التي ما تزال مرتبطة عموماً بالليبرالية المتهاونة والمفكرين اليهود ارتباطاً وثيقًا) إلى سلسلة من التطهيرات. وهكذا يكون اعتماد أقوى الشركات الإذاعية على الصناعة الكهربائية، أو اعتماد صناعة الصور المتحركة على البنوك، صفة للنطاق بأكمله الذي تتمازج فيه الفروع الفردية اقتصاديًا؛ فالكل يرتبط بإحكام إلى الحد الذي يسمح فيه التمركز المتطرف للقوى الفكرية بتجاهل

التمييز بين مختلف الشركات والفروع التقنية. ويعد الاتحاد الصارم في صناعة الثقافة دليلاً على ما سيحدث في السياسة. فالتمايزات الواضحة، كتلك التي بين أفلام (أ) و(ب)، مثلاً، أو بين قصص المجلات بمختلف أسعارها، لا تعتمد كثيرًا على مادة الموضوع بقدر اعتمادها على تصنيف المستهلكين وتنظيمهم وفرزهم. فثمة شيء يتم توفيره للجميع حتى لا يفلت أحد، ويتم التركيز على الفروق وتوسيعها. ويكون الجمهور مزودًا بتراتبية من المنتجات الجماهيرية بمختلف الجودة. وبذا يتم تطوير قاعدة التقييس quantification التام . ولابد لكل فرد من أن يتصرف (كما لو كان ذلك تلقائيًا) بما ينسجم ومستواه المحدد والمؤشر سابقًا، وأن يختار صنف المنتَج الجماهيري المخصص لنوعه. ويظهر المستهلكون على شكل إحصائيات في بيانات المؤسسة البحثية، ويتم تقسيمهم - بحسب مجاميع الدخل المالي - مجالات حمراء وخضراء وزرقاء. أما التقنية المستعملة فتماثل ما يتم استعماله لأي نوع من أنواع الدعاية propaganda.

ويمكن رؤية الكيفية التي يتم بها إضفاء الطابع الرسمي على الإجراء، وذلك عند البرهنة في النهاية على تماثل المنتجات كلها، مع تمايزها آليًا. إذ يعدّ الاختلاف بين منتجات سلسلة كرايسلر[1] وجنرال موتورز[2] وهميًا بالدرجة الأساس يجذب كل طفل لديه اهتمام شديد بالتباينات. أما نقاط الجودة أو الرداءة التي يناقشها الخبراء فليس الغرض منها سوى إدامة شكل المنافسة ونطاق الاختيار. والأمر نفسه يطبق على منتجات وارنر برانرز[3] وميترو جولدين ماير[4]. لكننا نجد حتى الاختلافات بين الموديلات الأغلى ثمنًا والموديلات الأبخس - التي تكون من صنع الشركة نفسها - تتلاشى بثبات؛ فبالنسبة للسيارات هناك اختلافات معينة مثل عدد الأسطوانات [السلندر] والسعة التكعيبية، واستخدام وسائل التكنولوجيا الباهظة، والأيدي العاملة والمعدات، وإدخال أحدث الصيغ السيكولوجية. ويتمثل معيار الجدارة العالي بمقدار "الإنتاج المتميز"؛ أي الاستثمارات النقدية الواضحة تمامًا. ولا ترتبط الميزانيات المالية المتباينة في صناعة الثقافة بالقيم الواقعية؛ أي بمعنى المنتجات نفسها، بأدنى صلة. بل حتى الوسائل التقنية يتم إقحامها بشدة لتحقيق الانتظام. ويهدف التليفزيون إلى توليفة من الراديو والفيلم، ولا يتم إيقافه إلا حينما تعجز الأطراف المعنية عن التوصل إلى اتفاق، إلا أن تبعاته ستكون هائلة تمامًا وتَعِد بالمغالاة في تجريد المادة الجمالية حتى إنه بحلول الغد ستتمكن الهوية المتوارية لجميع منتجات الثقافة الصناعية من أن تبرز مزهوة إلى العلن، محققة - بسخرية - حلم فاجنر بانصهار[5] الفنون كلها في عمل واحد. وهكذا يكون اتحاد الكلمة بالصورة والموسيقى أكثر كمالا مما يحصل في [قصة] تريستان[6]؛ لأن العناصر الحسية التي تعكس سطح الواقع الاجتماعي تمامًا تكون - من حيث المبدأ - متجسدة في العملية التقنية نفسها التي يصير اتحادها هو مضمونها المتميز. وتقوم هذه العملية بدمج عناصر الإنتاج كلها، بدءًا من الرواية (المزمع تحويلها إلى فيلم) وصولاً إلى آخر صوت من المؤثرات الصوتية. إنه زهو رأس المال المستثمر الذي ينغرز عنوانه، بوصفه سيدًا مطلقًا، في صميم قلوب المطرودين من صف التوظيف. إنه المضمون الزاخر بالمعنى لكل فيلم مهما تكن الحبكة التي اختارها فريق الإنتاج.

لقد تم تشكيل العالم بأسره ليمر عبر مصفاة صناعة الثقافة. أما التجربة القديمة للشخص الذي كان يرتاد السينما والذي يرى في العالم الخارجي امتدادًا للفيلم الذي رآه للتو (لأن الأخير يهدف إلى إعادة إنتاج عالم الإدراكات الحسية اليومية) فقد صارت الآن الدليل الذي يسير المنتج على هداه. وكلما كانت تقنياته تستنسخ الموضوعات التجريبية بتركيز ودون أخطاء، ازداد الوهم القائل إن العالم الخارجي هو الامتداد المباشر للعالم المطروح على الشاشة. وقد تعزز هذا الغرض إلى حد أبعد من خلال وسائل إعادة الإنتاج الآلي حينما تمكنت الأفلام الناطقة من فرض هيمنتها.

لقد صارت الحياة الحقيقية غير قابلة للتمييز عن الأفلام؛ فالفيلم الناطق - الذي تخطى مسرح الوهم إلى حد كبير - لا يدع متسعًا للتخيّل أو للتأمل من جانب الجمهور الذي يعجز عن الاستجابة ضمن بنية الفيلم لكنه مع ذلك يحيد عن تفصيلاته الدقيقة دون أن يفقد مجرى القصة. وبذا فإن الفيلم يجبر ضحاياه على مساواته بالواقع مباشرة. ولا ينبغي أن ننسب إثارة قوى التخيل والتلقائية عند مستهلك وسائل الاتصال الجماهيري إلى أية ميكانزمات سيكولوجية، بل عليه [أي المستهلك] أن يعزو فقدان هذه الخواص إلى الطبيعة الموضوعية للمنتجات نفسها، ولا سيما الفيلم الناطق، وهو الأكثر بروزًا من بينها؛ فقد تم تصميمها على نحو يحتم الحاجة إلى السرعة، وقوة الملاحظة، والخبرات من أجل إدراكها كلها. ومع ذلك تكون الفكرة الطويلة الأمد أمرًا مستحيلاً إذا لم يُرَدْ للمشاهد أن يفوّت على نفسه التدفق الشديد للوقائع. ومع أن الجهد المطلوب لاستجابته هو جهد شبه آلي، فلا يُترَك للتخيل أي مجال. أما أولئك الذائبون في عالَم الفيلم - في صوره وإيماءاته وكلماته - إلى الحد الذي يعجزون فيه عن تزويد ما يجعله عالَمًا حقًا - فإنهم لا يضطرون إلى إمعان النظر في نقاط معينة من آلياته أثناء عرضه على الشاشة. وقد تعلّموا (من أفلام الصناعة الترفيهية الأخرى التي شاهدوها ومن منتجاتها) أن يتوقعوا شيئًا؛ وبذا يكون رد فعلهم آليًا عليها. وهكذا تنغرس قوة المجتمع الصناعي في عقول الناس. ويعلم مُصنّعو الترفيه أن منتجاتهم سوف تُستهلك بانتباه حتى حينما يكون المستهلك شاردًا؛ لأن كل واحد منها يعدّ نموذجًا للآلية الاقتصادية الهائلة التي كانت دائمًا تعزز الجماهير سواء في العمل، أو في أوقات الفراغ التي هي مماثلة للعمل. ومن الممكن أن نستنتج من كل فيلم ناطق ومن كل برنامج إذاعي التأثير الاجتماعي الذي لا يقتصر على أحد، بل يشترك فيه الجميع على حد سواء. وقد عملت صناعة الثقافة عامة على تطويع الأشخاص بوصفهم نموذجًا يعاد إنتاجه في كل منتَج وبلا كلل. ويبدي وكلاء هذه العملية كلهم، بدءًا بالمنتِج ووصولاً إلى نوادي النساء، عناية كبيرة إلى الحد الذي تكون فيه أبسط إعادة إنتاج لهذه الحالة الذهنية أمرًا غير قابل للإدراك بأية حال.

ويبدو خطأ مؤرخي الفن وأمناء الثقافة الذين يشتكون من تلاشي السلطة الأساسية لتحديد الأسلوب في الغرب. فالامتلاك النمطي لكل شيء (حتى البدائي) لأغراض الإنتاج الآلي يفوق القوة والتداول العام الذي يشهده أي "أسلوب حقيقي" بالمعنى الذي يحتفي به الخبراء الثقافيون في الماضي العضوي ما قبل الرأسمالي. ولا يوجد بالسترينا[2] يمكن أن يسعى وراء إزالة أي نشاز غير مخطط له وغير مصمم له أكثر من منظم موسيقى الجاز حينما يكبح أية خطوة لا تتماشى مع لغته الخاصة؛ فهو عندما يضفي [أساليب] الجاز على موزار فإنه لا يغيره عندما يكون جادا إلى حد الإفراط أو صعبًا إلى حد الإفراط فقط، بل عندما يناغم اللحن بطريقة مختلفة، وربما ببساطة أكثر، بطريقة تختلف عما هو مألوف الآن. ولا يوجد بَنّاء من بنائي القرون الوسطى كان بمقدوره التمعن في دراسة الموضوعات من أجل نوافذ كنيسة ما ومنحوتاتها بدقة تفوق ما يقوم به كادر ستوديو وهو يدرس عملاً لبلزاك أو هوجو قبل الموافقة عليه نهائيًا. وما كان بمقدور رجل لاهوت من لاهوتيي القرون الوسطى أن يحدد درجة العذاب التي ينبغي للمحكوم [الملعون] أن يقاسيها تبعًا لقانون الحب الإلهي بدقة تفوق ما يقوم به منتجو الملاحم المتكلفة وهم يحسبون درجة العذاب الذي يخضع له البطل، أو النقطة المحددة التي ينبغي عندها رفع حاشية ثوب البطلة. وتكون القائمة العلنية والضمنية، البسيطة والنخبوية، للممنوعات والمسموحات موسعة للغاية إلى الحد الذي لا تعيّن فيه مساحة الحرية فحسب، بل تكون شديدة السلطة في داخلها. وتبعًا لذلك يتحدد شكل كل شيء نزولاً إلى أدق التفصيلات. وعلى غرار نظيرها - الفن الطليعي - تحدد الصناعة الترفيهية لغتها الخاصة بها نزولاً إلى علم التركيب syntax الخاص بها ومفرداتها. ولا يعمل الضغط المستمر لإنتاج مؤثرات جديدة (التي ينبغي أن تنسجم مع النمط القديم) إلا كقاعدة أخرى لزيادة سلطة

الأعراف حينما يهدد أي مؤثر بالانفلات من الشبكة؛ فكل مؤثر يكون موسومًا، بشدة، بميسم التشابه إلى الحد الذي لا يمكن أن يبدو فيه أي شيء غير مدموغ منذ ولادته، أو لا يحظى بالقبول من النظرة الأولى. أما النجوم، سواء أكانوا ينتجون أم يعيدون الإنتاج، فإنهم يستخدمون هذه اللغة الخاصة بطلاقة وحرية واستمتاع كبير، كما لو كانت هي اللغة الموجودة منذ أمد بعيد. وهكذا يكون الهدف الطبيعي في حقل النشاط هذا، ويصير تأثيره الأكثر قوة وتصير التقنية أكثر كمالاً، ويتلاشى التوتر بين المنتَج المنجَز والحياة اليومية. ومن الممكن اكتشاف مفارقة هذا الروتين الذي هو صورة زائفة بالدرجة الأساس. وغالبًا ما تسود هذه المفارقة كل شيء تبرز فيه صناعة الثقافة؛ فموسيقي الجاز الذي يعزف قطعة موسيقية جادة - إحدى أبسط قطع بيتهوفن [المينويت] menuet - يقوم بتأخير النبر فيها لا طواعية، وسوف يبتسم بتشامخ حينما يُطلب منه متابعة أقسام الإيقاع المعتادة. هذه هي "الطبيعة" التي عقدّتها المتطلبات الحالية والصارخة لوسط محدد، وهي تشكل الأسلوب الجديد؛ أي "نظام اللاثقافة" system of non culture الذي يمكن أن يضفي عليه المرء "وحدة أسلوب" معينة، إن كان ثمة معنى في الحديث عن بربرية مأسلبة stylized barbarity.

ومن الممكن أن يصل الفرض العالمي للنمط المأسلب إلى أبعد مما هو محظور أو ممنوع بشكل شبه رسمي؛ فاليوم ثمة استعداد لمسامحة أغنية ناجحة لعدم مراعاتها النقرات beats الاثنين والثلاثين [من الميزان الموسيقى]، أو لمؤشر النقرة التاسعة على نحو يفوق الاستعداد لاحتواء أكثر التفصيلات اللحنية أو النغمية التي لا تتماشى مع الأسلوب الموسيقي. وكلما أساء أورسون ويلز[٨] إلى أساليب المهنة، نجده يحظى بالمسامحة؛ لأن هناك من ينظر إلى انحرافاته عن القاعدة بوصفها تغيرات محسوبة تعمل على توكيد صلاحية النظام كثيرًا. أما ضوابط الاصطلاح المحكوم تقنيًا، والذي يتوجب على النجوم والمخرجين إنتاجه بوصفه "طبيعيًا" حتى يتمكن الناس من امتلاكه، فيمتد ليشمل أجزاء بالغة الصغر تحقق دقة وسائل العمل الطليعي بوصفها مقابلاً لوسائل الحقيقة. وتصبح القابلية النادرة على الدقة في تحقيق التزامات الاصطلاح الطبيعي في فروع صناعة الثقافة كلها معيارًا للكفاءة. وهكذا ينبغي لهم حساب ما يقولونه، وكيف يقولونه في اللغة اليومية، بالدقة التي تجدها في الوضعية المنطقية. فالمنتجون خبراء والاصطلاح يتطلب قوة إنتاجية مذهلة تستوعب وتشتت معًا. وقد تم، بطريقة سيئة، تخطي التمايز، المحافظ ثقافيًا، بين الأسلوب الأصيل والمتكلف. ومن الممكن إطلاق صفة "المتكلف" على الأسلوب، وهي صفة مفروضة من الخارج على الدوافع المنيعة لشكل ما. وفي صناعة الثقافة يكون أصل كل عنصر من عناصر مادة الموضوع في الأدوات نفسها، وفي اللغة الخاصة التي يحمل الموضوع دمغتها، ولعل المشاحنات التي يتورط فيها الخبراء الفنيون مع المراقبين والمشرفين بخصوص كذبة تتعدى حدود التصديق لهي دليل على التوتر الجمالي الداخلي لتشعب المصالح. إن سمعة المتخصص، التي يجد آخر بقايا الاستقلالية الموضوعية ملاذه فيها أحيانًا، تتصادم مع سياسة عمل الكنيسة، أو مع المعنيين بتصنيع السلعة الثقافية، إلا أن الشيء نفسه تم موضعته أساسًا، وصار قابلاً للتطبيق قبل أن تبدأ السلطات الراسخة بالجدل بشأنه. وحتى قبل أن يتمكن زانوك[٩] - كاتب سيرة القديسة برناديت - من إنجاز سيرتها، كان ينظر إليها في أيامها الأخيرة بوصفها دعاية ممتازة لجميع الأطراف المعنية. هذا ما حلّ بعواطف الشخصية. وبذا فإن أسلوب صناعة الثقافة، الذي ما عاد بحاجة لاختبار نفسه إزاء أية مادة منيعة، هو أيضا إنكار للأسلوب. وصار التوفيق بين العام والخاص، بين القاعدة ومتطلبات محددة لمادة الموضوع - التي يؤدي تحقيقها وحدها إلى إضفاء مضمون زاخر بالمعنى على الأسلوب - توفيقًا عقيمًا بسبب توقف وجود أدنى توتر بين الأقطاب المتضادة: فهذه

الأطراف المتفقة صارت متماثلة على نحو كئيب؛ فالعام بمقدوره أن يحل محل الخاص، والعكس صحيح.

ومع ذلك، لا يرقى كاريكاتير الأسلوب هذا إلى شيء يتعدى حدود الأسلوب الأصيل genuine style للماضي. ويعدّ مفهوم الأسلوب الأصيل، في صناعة الثقافة، المكافئ الجمالي للتسيّد [الهيمنة]؛ فالأسلوب الذي يعدّ محض مكافئ جمالي هو حلم رومانسي من أحلام الماضي. وفي كل حالة من الحالات تعبر وحدة الأسلوب، ليس في العصور المسيحية الوسطى فحسب، بل في النهضة أيضًا، عن البنية المختلفة للسلطة الاجتماعية وليس عن خبرة المضطهَدين المبهمة التي يتم فيها تطويق العام. ولم يكن الفنانون العظماء قط أولئك الذين جسّدوا أسلوبًا يتسم كلية بالكمال والعصمة عن الخطأ، بل أولئك الذين استعملوا الأسلوب طريقة لتقوية أنفسهم ضد التعبير الفوضوي عن المعاناة، بوصفه الحقيقة السلبية. كما أن أسلوب أعمالهم منح ما تم التعبير عنه قوة لولاها لقضى الفنان حياته بعيدًا دون أن يلحظه أحد. وتتضمن أشكال الفن تلك التي تُعرَف بصفة الكلاسيكية، مثل موسيقى موزار، اتجاهات موضوعية تمثل شيئًا مختلفًا عن الأسلوب الذي تجسده. وكان الفنانون العظماء، زمن شوبنهور وبيكاسو، يرتابون من الأسلوب، وكانوا يُخضعونه في الأوقات الحرجة إلى منطق المادة. أما ما أطلق عليه الدادئيون والتعبيريون تسمية "لا حقيقة الأسلوب" the untruth of style بذاته، فيسود اليوم في لغة الأغاني لمطرب ما، وفي الأناقة المبتكرة بعناية لنجم سينمائي، بل حتى في خبرة المصوِّر الرائعة وهو يصور كوخًا حقيرًا لأحد المزارعين. إن الأسلوب يمثل وعدًا في كل عمل فني. وإن ما يتم التعبير عنه يدرج مع الأسلوب في أشكال التعميم المتسيدة، وفي لغة الموسيقى أو الرسم أو الكلمات أملاً في إمكانية التوفيق بينه وبين فكرة التعميم الحقيقي. لكن وعد العمل الفني بخلق الحقيقة من خلال إضفاء شكل جديد على أشكال اجتماعية تقليدية، يُعدّ ضروريًا بقدر ما هو زائف؛ فهو يطرح - بلا قيد أو شرط - الأشكال الحقيقية للحياة كما هي من خلال الإيحاء بأن الإنجاز يكمن في مشتقاتها الجمالية. وهكذا يكون ادعاء الفن أيديولوجيا دائمًا. ومع ذلك لا يستطيع الفن التعبير عن معاناته إلا في هذه المواجهة مع التراث الذي يكون الأسلوب سجله [مدونته] record. ولا يمكن لذلك العنصر الذي يتضمنه العمل الفني، ويمكنه من التعالي على الواقع، أن ينفصل تمامًا عن الأسلوب، إلا أنه لا يتألف من "الهارموني" المتحقق فعلا، ولا من أية وحدة مشكوكة بين الشكل والمضمون - بين الداخل والخارج - بالنسبة للفرد والمجتمع، بل لابد من البحث عنه في السمات التي يتبدى التعارض فيها: في فشل العاطفي الذي يسعى سعيًا محمومًا وراء الهوية. ودائمًا ما يعتمد العمل المتدني على تشابهه مع الأعمال الأخرى - أي على هوية بديلة - بدلاً من أن يعمد إلى تعريض نفسه لهذا الفشل الذي يحقق فيه أسلوب العمل الفني العظيم نكران الذات دائمًا.

وتصبح هذه المحاكاة، في صناعة الثقافة، مطلقة في النهاية. فبعد أن توقفت عن أن تكون أي شيء غير الأسلوب، فإنها تكشف عن سر الأخير: طاعته للتراتبية الاجتماعية. أما اليوم، فتُكمل البربرية الجمالية ما هدد إبداعات الروح منذ أن تم جمعها معًا بوصفها ثقافية ومحايدة. وقد كان الحديث عن الثقافة معاكسًا للثقافة دائمًا. فالثقافة بوصفها مؤشرًا عامًا تحوي في داخلها أصلاً بذور خطاطة وسيرورة الفرز والتصنيف التي تجلب الثقافة ضمن نطاق الإدارة. وهذا التصنيف المُصنَّع والناتج عن ذلك هو الذي يتماشى بدقة مع فكرة الثقافة. ولا يتم إشباع مفهوم الثقافة الموحدة الذي يقارنه فلاسفة الشخصية بالثقافة الجماهيرية إلا من خلال إخضاع مجالات الإبداع الفكري كلها، بالطريقة نفسها وللغاية نفسها، ومن خلال احتلال حواس الناس من لحظة مغادرة المصنع في المساء إلى لحظة العودة إليه مجددًا في الصباح التالي، وذلك عن طريق مادة تحمل دمغة سيرورة العمل التي ينبغي لهم شخصيًا الإبقاء عليها طول اليوم.

يؤشر التخلي عن نروة السعادة التي يمكن تحقيقها - تحظى بتأكيد سلبي إذا لاحظنا جاذبية العاشق الذي يُلزم حياته بلحظة آفلة، وفي صناعة الثقافة، يحل الإنكار المرح محل الألم الموجود في الجذب الصوفي وفي الزهد، ويكون القانون الأسمى هنا عدم إشباع رغبات [المستهلكين] بأي ثمن كان، بل لابد لهم من الضحك والاكتفاء به.

ونجد في كل منتَج من منتجات صناعة الثقافة أن الإنكار الدائم الذي تفرضه الحضارة مرة أخرى، يتم إظهاره وتسديده - مجددًا بلا أخطاء - نحو ضحاياها، حيث يكون إعطاؤهم شيئًا وحرمانهم منه سيّان. وهذا ما يحدث في الأفلام الإيروتيكية؛ إذ يركز كل شيء على الاتصال الجنسي بسبب ضرورة عدم حدوثه مطلقًا. ويُحرَّم في الأفلام الاعتراف بأية علاقة غير مشروعة ما لم يُعاقب الأطراف على نحو يفوق تحريم انخراط شخص ما، سيكون صهرًا لأحد الأثرياء، في الحركة العمالية. وبالمقارنة مع العصر الليبرالي، فقد يزداد سخط الثقافة المصنّعة والثقافة الشعبية أيضا على الرأسمالية، ولكنها تتدرب على القبول المنظم بالتماثل الذي نشاهده في الأفلام التي يتم إنتاجها لهذه الغاية، ونشاهده كذلك في الواقع. وما عاد التطهير هو الأمر الحاسم اليوم، مع أنه ما زال يؤكد نفسه في شكل منظمات المرأة، فإن الضرورة المتأصلة في النظام هي عدم ترك المستهلك وحده، ولا للحظة واحدة للحيلولة دون تسرب أي شك إلى نفسه من أن المقاومة ممكنة. وينص المبدأ على ضرورة إظهار حاجاته كلها بوصفها قابلة للتحقيق، شريطة تحديد هذه الحاجات سلفًا إلى حد كبير يشعر فيه المستهلك بأنه الخالد؛ أي موضوع صناعة الثقافة. وهذا لا يعني دفعه إلى الاعتقاد بأن الخداع الذي تمارسه عليه هو الإشباع بعينه فحسب، بل نراها تذهب إلى أبعد من ذلك وتوحي له، مهما تكن حالته، بضرورة تقبل ما تقدمه له. ومن الممكن مقارنة الفرار من الكدح اليومي - الذي تَعِد به صناعة الثقافة بأسرها - باختطاف ابنة في أفلام الكارتون: حيث الأب يمسك بالسلّم في الظلام. فالفردوس الذي تقدمه صناعة الثقافة هو نفسه الكدح القديم. ويتم سلفًا تصميم هرب البنت وفرارها مع عشيقها لتتم إعادتنا لنقطة البداية من جديد. وتؤدي اللذة إلى تعزيز حالة التسليم التي ينبغي أن تساعد على النسيان.

ولعل الترفيه، إن تحرر من أي قيد، لن يكون النقيض الوحيد للفن، بل هو دوره المتطرف. فعبث مارك توين Mark Twain الذي تتغزل به صناعة الثقافة الأمريكية قد يكون، في أوقات معينة، معادلاً للفن. وكلما زادت جدية نظرة الفن إلى التعارض مع الحياة، زاد تشابهه بجدية الحياة؛ أي نقيضته. وكلما كرس جهدًا أكبر لصب أي شيء تمامًا في قالبه الخاص، زاد الجهد المطلوب من الذكاء ليعادل عبثه. وفي بعض الأفلام الاستعراضية، ولا سيما الخيالية والهزلية، تتوهج إمكانية هذا الإنكار للحظات قليلة، لكنها لا يمكن أن تحدث بالتأكيد. إن الترفيه المحض، وما ينتج عنه من استسلام الذات باسترخاء لأنواع التداعيات كلها وللهراء المفرح، يقطعه ترفيه عن السوق: أي يقاطعه، بدلاً من ذلك، معنىً عام بديل تصر صناعة الثقافة على إضفائه على منتجاتها، لكنها مع ذلك تسيء استعماله بوصفه محض ذريعة لإحضار النجوم. وتقوم السير الذاتية وغيرها من القصص البسيطة بوضع رُقَع الهراء على الحبكة البلهاء. ومع أننا لا نملك قلنسوة المهرج وأجراسه، لكن لدينا مجموعة مفاتيح العقل الرأسمالي التي تحمي لذة تحقيق النجاح؛ فكل قبلة في الفيلم الاستعراضي ينبغي لها أن تُسهِم في المستقبل المهني للملاكم، أو لخبير أغنية ناجحة، أو لأي شخص آخر يتم تمجيد صعوده سلّم الشهرة. ولا يتمثل الخداع في كون صناعة الثقافة توفر الترفيه، بل في تدميرها للمرح من خلال السماح بإدخال الاعتبارات التجارية في الكليشات الأيديولوجية للثقافة ضمن سيرورة تنقية الذات. وتعمل الأخلاق والذوق على قطع الترفيه غير المفيد بوصفه "ساذجًا" والاعتقاد بأن السذاجة هي بقدر سوء النزعة الفكرية، بل تحد من الإمكانات التقنية. وتعدّ صناعة الثقافة فاسدة؛ ليس لأنها خطيئة بابلية، بل لأنها

مؤسسة مكرسة للذة المتصاعدة. ونجد على الصعد كافة، ابتداءً من همنجواي وصولاً إلى إميل لودفيج(١٤)، من السيدة منيفر(١٥) وصولاً إلى لون رانجر(١٦)، من توسكانيني(١٧)، إلى جي لومباردو(١٨)، أن ثمة عدم حقيقة في المضمون الفكري المأخوذ من الفن والعلم مباشرة. وتحتفظ صناعة الثقافة بأثر لشيء أفضل في السمات التي تجعلها قريبة من السيرك؛ في التسويغ الذاتي والمهارة التافهة لراكبي [الدراجات أو الحيوانات] والبهلوانات والمهرجين، وفي "دفاعها عن الفن البدني ضد الفن الفكري، وتسويغها له". ويتم تقليل المصادر الفنية غير الفكرية التي تمثل ما هو إنساني إزاء الميكانزمية الاجتماعية بشدة من خلال عقل خطاطي يجبر كل شيء من أجل البرهنة على أهميته وتأثيره. وتكون النتيجة اختفاء الهراء الموجود عند القاعدة تمامًا مثل المعنى الموجود في قمة الأعمال الفنية.

وفي صناعة الثقافة يكون الفرد وهمًا، ليس بسبب مغايرة وسائل الإنتاج فحسب؛ إذ لا يتم التسامح معها إلا حينما ينعدم الشك حول تطابقها التام مع التعميم. وتكون الشخصية الفردانية الزائفة هي السائدة: بدءًا بالارتجال القياسي لموسيقي الجاز، إلى نجمة الفيلم المتميزة التي يُراد لعقصات الشعر على عينيها البرهنة على أصالتها. وما عاد الفردي يمثل سوى قدرة التعميم على دمغ التفصيلات الآنية بقوة شديدة يتم قبولها على هذا النحو. فالجرأة أو الظهور الأنيق للفرد في الفيلم يتم إنتاجها جماهيريًا مثل خصلات شعر بيل Yale التي يمكن قياس الفرق بينها بأجزاء المليمترات. وقد صارت خصوصية الذات سلعة احتكارية يحددها المجتمع، ويتم تمثيلها، خطأ، بوصفها طبيعية. وما عاد الأمر يخص الشارب، أو اللكنة الفرنسية، أو الصوت الرخيم لسيدة العالم، أو اللمسة المؤثرة؛ بل هي بصمات الأصابع على بطاقات الهوية التي لولاها لكانت كلها متماثلة، والتي من خلالها تمكنت سلطة التعميم من تحويل حيوات كل الأشخاص ووجوههم. إن الشخصية الفردانية الزائفة هي شرط أساس لفهم المأساة ولإزالة سمومها: إذ فقط بسبب توقف الأفراد عن أن يكونوا أنفسهم، وتحولهم الآن إلى محض مراكز تلتقي عندها الميول العامة، أصبح بالإمكان استقبالهم جميعًا، وكلية، مرة أخرى في التعميم. وبهذه الطريقة تكشف الثقافة الجماهيرية عن شخصية "الفرد" الزائفة في العصر البرجوازي، وتكون غير عادلة في تباهيها بالتناغم الذي تحلم به بين العام والخاص.

لقد كان مبدأ الشخصية الفردانية مليئًا بالتناقضات دائمًا، إذ لم يحدث مطلقًا أن تحقق التفريد حقًا. فالمحافظة على الذات في شكل الطبقة قد حفظت كل شخص في مرحلة كينونة الأنواع ليس إلا. فكانت كل خاصة برجوازية، رغم انحرافها بل بسببه، تعبر عن الشيء نفسه: ضراوة المجتمع التنافسي. وكان الفرد الذي دعم المجتمع يحمل علامته [أي المجتمع] المشبوهة. وهو، وإن بدا حرًا من الظاهر، فإنه كان في الحقيقة نتاج أدواته [أي المجتمع] الاقتصادية والاجتماعية. وارتكزت السلطة نفسها على شروط السلطة السائدة حينما سعت وراء موافقة الأشخاص الذين تأثروا بها. وكان المجتمع البرجوازي - أثناء تقدمه - يقوم أيضا بتطوير الفرد. وتمكنت التكنولوجيا، على عكس إرادة قادتها، من تغيير البشر من أطفال إلى أشخاص. ومع ذلك، فإن كل ما يطرأ على التفريد من تقدم من هذا النوع كان يتم على حساب الشخصية الفردانية التي كان كل شيء يجري باسمها. ولذلك لم يتبقَ سوى قرار الفرد باتباع هدفه الخاص. والبرجوازي - الذي انشطر وجوده إلى عمله التجاري وحياته الخاصة، والذي انشطرت حياته الخاصة إلى المحافظة على صورته العامة وعلاقاته الحميمية، والذي انشطرت علاقاته الحميمية إلى شراكة الزواج الأكيدة ومرارة راحة البقاء وحيدًا تمامًا، ليكون في خصام مع نفسه ومع كل شخص آخر - صار في النهاية نازيًا، يضج بالحماس والإساءة، أو صار شخصًا حديثًا يقطن المدن، لا يستطيع الآن تخيل الصداقة إلا بوصفها "صلة اجتماعية": بمعنى أن له صلة اجتماعية بآخرين

لا تربطه بهم صلة باطنية. والسبب الوحيد وراء نجاح تعامل صناعة الثقافة مع الشخصية الفردانية هو أن الأخيرة كانت تعيد دائما إنتاج المجتمع الهش. ويختفي من على وجوه أفراد خاصين، وأبطال سينمائيين يتم انتقاؤهم تبعًا لأنماط أغلفة المجلات، التظاهر الذي لا يصدقه الآن أي شخص؛ فشعبية موديلات الأبطال تأتي، إلى حد ما، من شعور خفي بالرضا مفاده أن الجهد الرامي لتحقيق التفريد حل محله، آخر الأمر، جهد يهدف إلى المحاكاة، وهو في الحقيقة أكثر مشقة. ومن السخف أن نأمل أن لا يدوم لأجيال هذا "الشخص" المنحل الذي يناقض ذاته، أو أن ينهار النظام بسبب وجود مثل هذا الانشقاق السيكولوجي، أو أن البشرية لن تطيق تمامًا الإحلال المخادع للصورة النمطية محل الفرد. فمنذ "هاملت" شكسبير كان يتم النظر إلى وحدة الشخصية عبر التظاهر. ومن الناحية التركيبية، نجد أن ملامح الوجه التي يتم إنتاجها تبين أن ناس اليوم قد نسوا أصلا ما كانت عليه حياة البشر. فطوال قرون كان المجتمع يتهيأ لفيكتور ماتيور[١٩] وميكي روني[٢٠]. فقد وصلوا إلى الإنجاز من خلال التدمير.

الهوامش:

[١] سلسلة كرايسلر Chrysler: شركة سيارات أمريكية بدأت عملها لأول مرة عام ١٩٢٥، وأعادت تنظيم نفسها في عام ١٩٨٦. كانت ثالث أشهر ماركة سيارات في الولايات المتحدة (بعد شركة جنرال موتورز وشركة فورد) أسسها والتر ب. كرايسلر Walter P. Chrysler. وقد تولت أعمال شركة سيارات ماكسويل (التي بدأت عملها لأول مرة عام ١٩١٣). من أشهر فروعها اليوم شركات تتضمن صناعة سيارات بلايموث، دودج، سيارات كرايسلر لنقل المسافرين. (المترجمة).

[٢] جنرال موتورز General Motors: أكبر شركة سيارات في العالم؛ بل الشركة المتخصصة في صنع السيارات في العالم، أسسها عام ١٩٠٨ ويليام س. ديورانت William C. Durant. من أشهر ماركاتها بيوك، كاديلاك، أولدزموبيل، أوكلاند. (المترجمة).

[٣] وارنر برانرز [وارنر إخوان] Warner Brothers: شركة الرسوم المتحركة التي صار اسمها، منذ عام ١٩٦٩ يكتب هكذا Bros Warner.، أشهر ستوديو أمريكي للرسوم المتحركة الذي قدم أول صورة ناطقة عام ١٩٢٧. وقد أسس الشركة الأخوة وارنر؛ وهم: هاري، ألبرت، صاموئيل، جاك. أولاد بنيامين إيخلبوم Benjamin Eichelbaum: الإسكافي والبائع المتجول البولندي الأصل. وقد بدأ الإخوة عملهم بتقديم الصور المتحركة في صالات المسافرين في أوهايو وبنسلفانيا؛ ثم صارت لديهم مسارح خاصة حتى تمكنوا من توزيع الأفلام وإنتاجها. ونقلوا في عام ١٩١٧ مقرهم إلى هوليود. وقد قدمت هذه الشركة أول فيلم ناطق وأول فيلم ملون؛ وتمكنت أيضًا من تقديم البرامج التلفزيونية وإصدار الكتب والأسطوانات الموسيقية: وصارت شركة وارنر برادرز عام ١٩٦٩ فرعًا من شركة اتصالات وارنر. وفي ١٩٨٩ اندمجت الشركة مع شركة تايم وارنر وهي أكبر شركة إعلامية وترفيهية في العالم. وقامت شركة تايم وارنر بافتتاح شركة WB، وهي شبكة إذاعية تلفزيونية عام ١٩٩٥. (المترجمة)

[٤] ميترو جولدين ماير Metro Goldwyn Mayer: شركة أمريكية كانت تمثل في وقتها أكبر - وأغنى - ستوديو للصور المتحركة. وقد وصل الأستوديو إلى ذروة نجاحه في الثلاثينيات والأربعينيات [من القرن العشرين]. وتعاقدت هذه الشركة مع أبرز الشخصيات منها جريتا جاربو؛ ميكي روني؛ إليزابيث تايلور؛ جين كيلي، جرير جارسون. وتعرض الأستوديو في الخمسينيات إلى التدهور وخضع لسلسلة من التغيرات الإدارية في الستينيات حتى انتهى به الحال إلى بيع الكثير من موجوداته في السبعينيات؛ واتجه إلى نشاطات غير فيلمية، مثل الفنادق والكازينوهات. (المترجمة).

[٥] الانصهار Gesamtkunstwerk: مصطلح صاغه فاجنر، ويعني به "العمل الفني بأسره". ويقصد بذلك اتحاد الموسيقى والدراما الذي جاء ذلك انعكاسًا لاهتمامات المؤلفين الموسيقيين في القرن التاسع عشر. (المترجمة)

[٦] تريستان Tristan: الشخصية الرئيسة في قصة حب شهيرة في القرون الوسطى ترتكز على أسطورة سلتية تتحدث عن علاقة عاشقين يتعرضان إلى كثير من المخاطر والصعوبات والمؤامرات ينتهي بهما الحال إلى الموت فتنمو عند قبريهما شجرتان تتشابك أغصانهما على نحو لا انفكاك له. (المترجمة).

[٧] بالسترينا Palestrina: (المولود عام ١٥٢٥ بالقرب من روما، والمتوفى عام ١٥٩٤ في روما) مؤلف موسيقي إيطالي من عصر النهضة، ألف أكثر من (١٠٥) قداس و(٢٥٠) ترنيمة. وكان سيد التأليف الموسيقي. ذاع صيته

بسبب الموسيقى الدينية التي كان يؤلفها حتى إن البابا جريجوري الثالث عشر عهد إليه باستعادة الأناشيد الدينية التراثية. وقد أبدع في مهمته، إلى جانب تمكنه في الوقت نفسه من تأليف موسيقى دنيوية. وقد ساعد على تأسيس رابطة للموسيقيين المحترفين استطاع من خلالها المحافظة على مستوى رفيع من الموسيقى. بنوعيها: الديني والدنيوي. (المترجمة).

(٨) أورسون ويلز Orson Welles: ممثل ومخرج ومنتج وكاتب لأفلام الرسوم المتحركة. من أبرز الأفلام التي ألفها وأخرجها وأنتجها ومثّل فيها فلم المواطن كين (عام ١٩٤١) الذي برع فيه في استعمال التقنيات السردية والفوتوغرافية والدرامية والإضاءة والموسيقى. وبدأ عمله في الإذاعة في بداية عام ١٩٣٤ حيث أجرى تغييرات على مسرحية أرشيبالد ماكليش الشعرية " رعب ". (المترجمة).

(٩) زانوك Zanuck: اسمه الكامل داريل فرانسز زانوك منتج ومنفذ سينمائي في هوليود لمدة تزيد على الأربعين عامًا. برع في كتابة نصوص متفردة ورائعة، وقد التحق باستوديو وارنر برانرز عام ١٩٢٤ وقدم نصوصًا لسلسلة رن تن تن الشهيرة، ثم ذاعت شهرته منتجًا للأفلام، كان من أبرزها فيلم " مغني الجاز " (عام ١٩٢٧) الذي كان الفيلم الذي دشن ثورة الأفلام الناطقة. وقد أحرز مكانة متقدمة لنفسه أثناء عمله في وارنر برانرز وذلك من خلال التعليق على الأفلام أثناء مرحلة تحريرها. (المترجمة).

(١٠) مكتب هيز Hays Office: مؤسسة في الولايات المتحدة تضم أستوديوهات الرسوم المتحركة التي تقدم المساعدات للأستوديوهات، كما تقدم لها المشورة بخصوص الضرائب وتجري علاقات دولية عامة من اجل صناعة الأفلام. وقد تكوّن هذا المكتب أصلاً من منتجي وموزعي الرسوم المتحركة لأمريكا الذي تأسس عام ١٩٢٢ من قبل أستوديوهات الإنتاج الكبرى في هوليود استجابة لتزايد الرقابة الحكومية على الأفلام عقب ردة فعل شعبية عارمة على عدم الاحتشام في عرض الأفلام والفضائح. وقد سميت هذه المؤسسة "مكتب هيز" تيمنًا باسم ويل هـ. هيز Will H. Hays وهو أول مدير للمكتب وكان له دور بارز فيه. (المترجمة)

(١١) تانتالوس Tantalus : في الأسطورة الإغريقية هو نجل زيوس (كبير الآلهة وحاكم ليديا). كان ملكًا على سيبيليوس في ليديا وصديقًا حميمًا للآلهة التي كانت تدعوه إلى مائدتها. إلا أنه تعرض لعقوبة الآلهة؛ لأنه أساء إليها حينما كشف للبشر الأسرار التي تعلمها في السماء. وثمة سبب آخر وراء هذه العقوبة وهو أنه سرق طعام الآلهة من السماء وقدمه للبشر. وهو يُعذّب في الجحيم بتعليق صخرة فوق رأسه على وشك السقوط عليه وتحطيمه. ومن هنا جاء الفعل الإنكليزي tantalize، أي يُعذب بقسوة. (المترجمة)

(١٢) كاروسو Caruso: اسمه الأصلي إريكو كاروسو Errico Caruso ، أشهر مؤدي أوبرالي إيطالي في القرن العشرين، وأحد أوائل الموسيقيين الذين وثّقوا أصواتهم على أسطوانات الفونوغراف. (المترجمة)

(١٣) الموناذة monad: مصطلح جاء به لايبنتز Leibnitz منشئ المذهب الروحي الحديث الذي يقول في فلسفته المميزة (المونادولوجيا Monadology) أن الموجودات تتألف من ذرات روحية (مونادات) متناهية العدد لا تقبل التجزئة بالفعل ولا في الذهن، ولا تتعرض للفناء وتنزع دوما إلى العمل والحركة، وتتميز بأنها بسيطة لا شكل لها ولا مقدار، وبها تتكون الأشياء، يوجدها خالق فتصدر عنه كما يصدر النور عن الشمس، وهي مدركة وإن كان إدراكها يتفاوت قوة وضعفًا، فيقوى إدراكها طرديًا مع الترقي من الجماد إلى الحيوان فالإنسان، فالله (الذي هو موناد المونادات)، كما يسميه هو. وكل موناد يتصور الكون ذاته لكن من منظوره الخاص وتبعًا لقابلياته الخاصة. (المترجمة)

(١٤) إميل لودفيج Emil Ludwig: كاتب ألماني اشتهر بكتابة الكثير من السير الذاتية لشخصيات معروفة، وله كتابات أخرى في المسرح والشعر. نشر عام ١٩٢٠ أول سيرة ذاتية لجوته التي نصّبته كاتبًا في "المدرسة الجديدة" للسيرة الذاتية التي تركز على الذات. وظهرت له سير كثيرة باللغة الإنكليزية، منها مثلاً: نابليون، بسمارك، جوته، لنكولن، هندنبيرغ، كيلوباترا، روزفلت، (صور شخصية: هتلر، موسوليني، ستالين)، بيتهوفن. وقد كتب مأساة شكسبير "عطيل" بأسلوب تخيّلي آخر. (المترجمة)

(١٥) مسز منيفر Mrs. Miniver: اسمها الكامل إيلين إيفيلين جرير جارسونEileen Evelyn Greer Garson، ممثلة في أفلام الصور المتحركة أضفى عليها حضورها الأخاذ وجمالها وأناقتها وشخصيتها المميزة أهمية جعلتها من أكثر نجوم هوليود شعبية وسحرًا في حقبة الحرب العالمية الثانية. (المترجمة)

(١٦) لون رانجر Lone Ranger : شخصية خيالية في البرامج الإذاعية والتلفزيونية والكتب والأفلام والهزليات الأمريكية. وتتشابه قصص لون رانجر الخيالية في وسائل الإعلام كافة وهي تحكي قصة جون ريد المولود في ١٨٥٠؛ الناجي الوحيد من مجموعة تكساس رانجر الذين قُتل منهم خمسة أشخاص على أيدي قاطعي طريق.

عثر عليه أحد الهنود ورعاه حتى استرد عافيته ليواصل جولاته في الغرب وصار يُعرف باسم لون رانجر، حيث كرس نفسه لتقديم يد العون ودحر الشر وإرساء العدالة. وقد ابتدع شخصية لون رانجر في برنامج لون رانجر الإذاعي الكاتبان جورج دبليو. ترندل George W. Trendle و فران سترايكر Fran Striker. وقد أذيع البرنامج على الهواء لأول مرة في إذاعة WXYZ في ديترويت في الثلاثين من كانون الثاني عام ١٩٣٣. وبحلول نهاية ذلك العقد قامت (٤٠٠) محطة إذاعية أمريكية بإذاعة هذا البرنامج. (المترجمة).

(١٧) توسكانيني Tuscanini: موزع موسيقى إيطالي يعدّ واحدًا من أعظم موزعيّ الموسيقى في النصف الأول من القرن العشرين. ناعت شهرته في إيطاليا وغيرها من بلدان العالم حينما تم تعيينه مديرًا موسيقيًا لأوبرا الميتروبولتيان في نيويورك عام ١٩٠٨، واشتهر بأدائه لأوبرا فيردى وسيمفونيات بيتهوفن. وقد أولى عناية فائقة لموسيقى فاجنر. (المترجمة).

(١٨) جي لومباردو Guy Lombardo: اسمه الكامل جي ألبرت لومباردو Guy Albert Lombardo قائد فرقة موسيقية راقصة أصبحت برامجه الإذاعية والتلفزيونية (التي تحمل اسم حوّاء السنة الجديدة) مع زملائه الكنديين تقليدًا أمريكيًا لمدة ثمانية وأربعين عامًا. وقد اكتسب شهرة فائقة من عمله موزعًا للموسيقى التي أطلق عليها النقاد تسمية "أعذب موسيقى من السماء". وتمكنت فرقته، مع أخيه كارمن، عازف الساكسافون، من تقديم أكثر من (٣٠٠) أغنية، وتم بيع أكثر من (٢٥٠) مليون أسطوانة. (المترجمة)

(١٩) فيكتور ماتيور Victor Mature: ممثل أمريكي ناعت شهرته في الأربعينيات والخمسينيات لأدواره المميزة. (المترجمة).

(٢٠) ميكي روني Mickey Rooney: اسمه الأصلي جو يول. ممثل أمريكي في الصور المتحركة والمسرح ونجم موسيقي ناعت شهرته بسبب قدراته الفائقة وشعبيته. وقد بزغ نجمه منذ طفولته حينما اشتهر بتأديته البارعة لشخصية أندي هاردي في سلسلة أفلام أندي هاردي. وكان أول ظهور له على المسرح حينما كان عمره (١٧) شهرًا، وذلك في مسرح الفودفيل الذي يديره أبواه. وقد قام النجم الصغير بالغناء والرقص وإلقاء الطرائف في سلسلة من الهزليات الشعبية. وشيئًا فشيئًا اتخذ لنفسه اسم شخصية هذه الهزليات (ميكي ماجواير Mickey McGuire). وحينما انتهت السلسلة (بعد خمسين حكاية)، أبدل اسمه إلى ميكي روني. وقد وقع عقدًا مع ستوديوهات ميترو جولدين ماير (MGM) عام ١٩٣٤. (المترجمة)

في أعدادنا القادمة:

١- من سمات الأداء في ثقافة العرب الأولين (الإيقاع)	بلقاسم بلعرج
٢- فن الرواية عند ميلان كونديرا	محمد الكردى
٣- بناء المرأة المغوية	لطيف زيتونى
٤- مشهدية الصورة في الشعر الليبى الحديث	بهلول سالم
٥- حوار الشاعر والأشياء في قصيدة البحث عن بلدى للشاعر عبد الملك بومنجل	عبد الغنى بارة
٦- تصور ابن طباطبا للنص الأدبى	إبراهيم صدقة
٧- شعرية التكرار في بنية القصة القصيرة	آمنة يوسف
٨- التمثيل الصامت	سامى صلاح
٩ - التفكيك	جوناثان كلر ت: حسام نايل
١٠- إشكالية تلقي الشعر في العصر الحديث (صراع بين العين والأذن)	على حوم

الدراسات

نيتشه والنزعة الأنثوية

عطيات أبو السعود

المصطلح العلمي العربي، المبادئ والآليات

محمد حسن عبد العزيز

نيتشه والنزعة الأنثوية

عطيات أبو السعود

سادت ستينيات القرن العشرين حركة فكرية أطلق عليها اسم "النزعة الأنثوية" Feminism تزامنت مع حركة تحرير المرأة المعاصرة، لكن تراث هذه الحركة يعود إلى تاريخ سابق، على الأقل منذ القرن الثامن عشر عندما أدرك أصحاب هذه النزعة الممارسات الاجتماعية الظالمة للمرأة والمدمرة لها. ومنذ ذلك القرن نشأت تساؤلات حول حقوق المرأة وقدراتها، وعن طبيعة العلاقة التى ينبغى أن تقوم بين الرجل والمرأة في محاولة لإنصافها من الظلم والعسف الواقع عليها. لكن هذه النزعة الأنثوية انتشرت بشكل واسع في مرحلة ما بعد الحداثة التي قامت بعض تياراتها على هدم الثنائيات الراسخة في تاريخ الفلسفة، ومنها ثنائية (الذكر والأنثي)، مما جعل الحركات النسائية تلعب دورا هاما في تحطيم هذه الثنائية. واستمدت النزعة الأنثوية أصولها الفكرية من بعض الاتجاهات الفلسفية الحديثة وتأثرت بها إلى الحد الذي أثار سؤالا ملحا: هل هناك فلسفة أنثوية؟ فإذا كانت الإجابة بنعم، فما هي الأسس الفلسفية التي ارتكزت عليها النزعة الأنثوية؟ وهل يمكن للرجال – باعتبارهم الجنس الذي سيطر على تاريخ الفلسفة عبر عصورها الطويلة – أن يكتبوا بطريقة أنثوية؟ وما هي أهداف هذا الاتجاه؟

يُعد "نيتشه" من أكثر الفلاسفة الذين ارتبط اسمهم بهذه النزعة وأكثرهم تأثيرا عليها، سواء أكان هذا التأثير إيجابيا أم سلبيا. فبعض المؤيدين للنزعة الأنثوية يزعمون أن نيتشه هو سلفهم الأكبر، ويزعم البعض الآخر أنه ليس من أنصارها ولا من المؤيدين لها. فما هي إذن علاقة المناصرين للنزعة الأنثوية بفلسفة نيتشه؟ من المعروف في تاريخ الفلسفة أن آراء نيتشه في النساء وتعليقاته عليهن تنم عن كراهية لهن؛ فكيف ترتبط فلسفته بنزعة تحاول إنصاف وضع النساء في المجتمع؟ وكيف يفسر أصحاب النزعة الأنثوية آراء نيتشه في المرأة؟ وهل يمكن استبعاد عباراته عن المرأة دون أن يؤثر هذا على نسقه الفلسفي ؟ كيف يفسر أنصار النزعة الأنثوية عبارات نيتشه عن النساء، هل يتم تفسيرها بالمعنى الحرفي أم يتم وضعها فى الإطار المجازي الذي يسود مجمل أعمال نيتشه بوجه عام، أم يتم فهمها بالأسلوب التهكمي الساخر الذي يجيده الفيلسوف؟ وما هي الفائدة التي تعود على أصحاب النزعة الأنثوية من دراساتهم لفلسفة نيتشه؟ وهل ساعدت دراساتهم في فهم وإثراء فلسفته وإلقاء الضوء على بعض جوانبها غير المدروسة أو المسكوت عنها في تاريخ الفلسفة؟ سنحاول الإجابة عن هذه التساؤلات في نقاط ثلاث:

أولا: التعريف بالنزعة الأنثوية
ثانيا: فلسفة نيتشه النِّسْوية
ثالثا: تفسير أصحاب النزعة الأنثوية لفلسفة نيتشه النِّسْوية

أولا : التعريف بالنزعة الأنثوية

تعود كلمة النزعة الأنثوية Feminism إلى أصلها الفرنسى Feminisme الذي استخدمه اليوتوبي الاشتراكي شارل فورييه. وقد استخدمت الكلمة للمرة الأولى في انجلترا عام ١٨٩٠ للإشارة إلى دعم مطالبة المرأة بحقوقها السياسية والقانونية بالمساواة مع الرجل(١). وهذا هو المعنى الضيق الذي تشير إليه الكلمة. أما المعنى الواسع فيبحث هذه المشكلة في إطار نظرية العلاقة بين شطري المجتمع باعتبارها غير متساوية، وهي علاقة يمارس فيها أحد الطرفين -وهو الرجل- الظلم والإخضاع والقهر على الطرف الآخر-وهو المرأة- وتهدف النظرية إلى علاج جذور هذا القهر.

تعد النزعة الأنثوية بمعناها الضيق إذن حركة سياسية في المقام الأول، تشكلت في حركة نسائية منظمة في القرن التاسع عشر للمطالبة بحصول النساء على حقوقهن السياسية والقانونية مساواة بالرجال. وبهذا المعنى يعتبر بعض الفلاسفة -مثل جون ستيوارت مل- من أنصار النزعة الأنثوية لإنكارهم وجود اختلافات طبيعية بين الرجال والنساء، بصرف النظر عن الاختلافات البيولوجية، أو على الأقل لأن هذه الاختلافات لا تحظر على المرأة حقوقها السياسية والقانونية. وهذا ما تؤكده النزعة الأنثوية الليبرالية التي تنظر إلى المرأة باعتبارها كائنا عاقلا -مثل الرجل- تتمتع بحق المواطنة الذي لا يضع تفرقة بين الرجال والنساء فيما يخص الحقوق السياسية والقانونية؛ فلو مُنحت المرأة الفرصة المتساوية مع الرجل لحققت الكثير لأن السمات الجنسية تختفي مع نمو الإمكانات البشرية والقدرات العقلية. أما المعنى الواسع لهذه النزعة فهو لا يقتصر على اكتساب الحقوق السياسية والقانونية للمرأة، بل يسعى إلى معرفة أسباب القهر والظلم الواقع على المرأة، وتحليل الظروف الاجتماعية التي عوقت تطوير قدراتها العقلية وممارسة إمكاناتها البشرية من قبل أشكال مختلفة من الاضطهاد والتعصب التي عانت منها المرأة. لذلك يتصدى أنصار النزعة الأنثوية للإجابة على مجموعة من الأسئلة تدور حول الطبيعة البشرية، والمعرفة البشرية، والعقل والإمكانيات البشرية لدى كل من الرجل والمرأة.

تتضمن النزعة الأنثوية إذن معرفة أسباب القهر ومحاولة وضع مقترحات مختلفة للقضاء على هذه الأسباب، وعلى الرغم من وجود نزعات مختلفة داخل المفهوم العام والواسع للنزعة الأنثوية مثل النزعة الأنثوية الليبرالية والنزعة الأنثوية الاشتراكية والأنثوية الماركسية، فإنها تتحد جميعا في اعتقاد واحد، وهو أن هناك خطأً ما في معاملة مجتمعاتهم للنساء، ويكمن الفرق بين هذه النزعات المختلفة في تفسيرها للمشكلة وأسبابها وفي اقتراحات أصحابها لوضع الحلول لتغيير أوضاع المرأة في مجتمعاتهم.

لقد بدأت النزعة الأنثوية في صورة حركة سياسية -كما سبق القول- إلا أنها امتدت بعد ذلك إلى اتجاهات أخرى منها على سبيل المثال الحركة النسائية في الأدب وفي الفن ومجالات معرفية أخري. ولكننا سنقتصر هنا على النزعة الأنثوية في تاريخ الفلسفة والتي انطلقت من اتهام أنصار النزعة الأنثوية تاريخ الفلسفة بأنه كُتب من قبل الرجال الذين ناصروا قيمًا بعينها على حساب قيم أخرى باسم الحقيقة الموضوعية، مما جعل الهدف الأول لهذه النزعة هو تحدي الأساس الذكوري بعمقه الزمني، وتحدي الفكر الفلسفي الذي نظر إلى العقل على أن له قيمة أكبر من الجسد في الوقت الذى ربط فيه الفلاسفة بين الجسد والطبيعة واللاعقلانية وبين المرأة، مما ترتب عليه إقصاء النساء عن الفلسفة باعتبار أن هذه الأخيرة تتناول الموضوعات الجادة التي لاتقدر

عليها النساء على حد زعمهم. ولذلك "قامت الفلسفة على التجربة الذكورية، فالذكر هو الذي يبدع وهو الذي يسيطر وبالتالي جاءت النظريات الفلسفية لتعكس وجهة نظر الذكر عن العالم"[٢]. وعلى امتداد التاريخ الفلسفي، وعلى الرغم من استبعاد المرأة من المشاركة فيه، نجد العديد من النصوص الفلسفية التي يتحدث أصحابها أحيانا بشكل مباشر عن المرأة: قدراتها، وإمكاناتها ورغباتها، وأحيانا بشكل غير مباشر عن عواطف المرأة أو لاعقلانيتها. ولذلك بدأ الفلاسفة المهتمون بالنزعة الأنثوية ينظرون بشكل نقدي للنصوص الفلسفية، فالتجربة الإنسانية التي وجدوا أنها تجربة الرجال بشكل خاص، ليست تجربة إنسانية حقيقية لإغفالها الجانب الأنثوي في هذه التجربة. ويشهد تاريخ الفلسفة منذ نشأتها الأولى على هذا الإغفال.

لقد ألِفَ الفلاسفة التقليل من شأن النساء والسخرية منهن، وظلوا على اعتقادهم بأنهن كائنات متدنية واتخذوا منهن موقف الاحتقار، فنجد استبعاد أرسطو لفئات معينة في المجتمع من ممارسة تجربة التفلسف وهما العبيد والنساء عندما نظر إلى هاتين الفئتين على أنهما شكل من أشكال الملكية للرجل السيد، أو هما وسيلتان ضروريتان ليعيش السيد حياته الحرة بين مواطني المدينة؛ ومن ثم كانت للمرأة وظيفة مشابهة لوظيفة العبيد، فإذا كان العبد مجرد وسيلة تيسر للسيد حياته العملية، فإن المرأة وسيلة للتكاثر لاغير. ليس هذا فحسب بل نجد في مواضع كثيرة من أعماله عبارات تنم عن ازدراء للمرأة ومنها على سبيل المثال ما أورده في كتاب السياسة: "أما عن العلاقة بين الذكر والأنثى فإن الأول بحكم الطبيعة متفوق وحاكم أما الثانية فهي متدنية وتابعة". ولم يقتصر تحقير المرأة على الفلسفة القديمة فحسب، بل امتد الاستخفاف بها وتهميشها إلى الفلسفة الحديثة، وعلى سبيل المثال نجد فيلسوفا مثل كيركيجارد يؤكد أن المرأة هي في المقام الأول "كائن من أجل الآخر" مما يعني أنّ ليس لها وجود مستقل أو أهداف خاصة بها يمكن أن تضفي عليها أية قيمة أو تمنحها حقوقا. ولكل الأسباب السابقة ارتبطت حجج أصحاب النزعة الأنثوية بمفاهيم تتعلق بالحرية، والعدل، والمساواة. والقمع والتحرير، والذات البشرية وطبيعة الذكر والأنثى وارتباطها بالتراث الفلسفي.

ويعد نيتشه أحد أهم الفلاسفة في القرن التاسع عشر الذين كان لهم آراء حادة في النساء، وعلى الرغم من أن هناك جوانب عديدة من فكره لم يتم اكتشافها بعد، فإن الصمت عن فلسفته النسوية بدا – من وجهة نظر بعض الباحثات من أنصار النزعة الأنثوية – وكأنه خطة متفق عليها بين الرجال، وبشكل غير معلن. بعدم أخذ هذا الجانب من فلسفة نيتشه مأخذ الجد، بمعنى أنهم لم يتعاملوا مع آرائه في النساء وتعليقاته عليهن بشكل نقدي مثلما فعلوا مع الجوانب الأخرى من فلسفته، ولا يُعرف أساس هذا الصمت ولا أسبابه. والواقع أن مفكرا في عمق نيتشه ووفرة إنتاجه، وماله من صدى هائل في التراث الأوربي، لابد أن يُؤخذ مأخذا أكثر جدية مما ذهب إليه بعض الباحثين – مثل كاوفمان – الذين حاولوا تهميش هذه الآراء بزعم أنها غير مرتبطة بفلسفته.

ثانيا : فلسفة نيتشه النِّسْويّة

اشتهر نيتشه في تاريخ الفلسفة بأنه الفيلسوف الكاره للنساء، وأقواله عنهن تعبر عن ازدراء واحتقار. فكيف يمكن أن نتحدث عنه في إطار النزعة الأنثوية، وهل يعني هذا أن نستبعد نصوصه ونتجاهل عباراته الموحية بأحاسيس الكراهية للنساء؟ ذهب بعض الباحثين بالفعل إلى هذا التفسير وعلى رأسهم والتر كاوفمان – أهم الشارحين والمترجمين لنيتشه – واعتبر أن آراءه في النساء جاءت انعكاسا لموقف المجتمع ووجهة نظر مثقفي عصره في المرأة، كما أكد على أنه يمكن لنا أن نفهم فلسفة نيتشه بعيدا عن تعليقاته عن النساء. وربما يستند هذا الرأي على أن نيتشه كان جادا ومتوهجا في كتاباته النقدية وفي تحليلاته للقيم وإعادة تقييمها وفي مواقفه من الفلسفة والدين، لكن كتاباته عن النساء كانت سطحية وكانت أيضا امتدادا لتراث طويل في كراهية المرأة، ولذلك

جاءت عباراته عن النساء تقليدية وتمثل جزءا من كراهية المرأة في التراث الغربي. ولكن سواء طرحنا آراء نيتشه عن المرأة جانبا أو سلمنا بأنها جزء لا يتجزأ من فلسفته فإن المرأة تحتل جزءا لا يمكن تجاهله من تفكيره.

نيتشه ونساء عصره: ربما يكون من المفيد – قبل أن نتكلم عن فلسفة نيتشه النسْوية – أن نتعرف على علاقة نيتشه بالنساء سواء في حياته الخاصة أو في حياته العامة من خلال علاقته بنساء عصره، فمن الممكن أن تلقي هذه العلاقة الضوء على غموض وتناقضات علاقة نيتشه بالمرأة. أما عن حياته الخاصة فلم يعرف نيتشه من النساء غير أمه وأخته بعد أن رحل أبوه وهو في الرابعة من عمره كما ورد في سيرته الذاتية – في كتابه "هو ذا الإنسان" – التى استهلها بلغز وجوده: "إن سعادة وجودي ربما كانت هي السعادة الوحيدة وتكمن في قدري، إنني أعبر عنها في شكل لغز، فأنا كأبي قد متُّ، وكأمي مازلت أحيا وأنمو"[3].

ويكمن لغز نيتشه في ارتباط هذه الثلاثية: السعادة والقدر والتفرد. ونستدل من هذا اللغز على العلاقة الغامضة التي تربطه بأبويه والتي تجعل من لغز نيتشه لغزين، الأول عن علاقته بأبيه الذي يصفه بأنه كان مريضا، حنونا ورقيقا. مات في السادسة والثلاثين من العمر وهي نفس السن التي سقط فيها نيتشه صريعا للمرض. وربما كان هذا هو مغزى الشق الأول من اللغز "كأبي قد متُّ بالفعل". واعتبر نيتشه نفسه بولنديا مثل أبيه الذي ينتسب إلى طبقة النبلاء البولنديين، ويفخر بانتسابه لأسلافه لأبيه ووجد أن إحدى مزاياه الكبرى هي أنه كان له أب على هذه الشاكلة.

أما عن الشق الثاني من اللغز فهو الذي يحدد علاقته بأمه "وكأمي فأنا مازلت أحيا وأنمو". ولابد أن ننظر لهذه العبارة في ضوء ماذكره عن أمه بأنها "ألمانية خالصة" مع الأخذ في الاعتبار أنه ينأى بنفسه عن أن يكون ألمانيا ويرفض أن يفكر أو يشعر مثل الألمان. ولكن بعض الباحثين يرون أن كلمة ألماني في هذا الكتاب – "هو ذا الإنسان" – لها مدلول آخر، فهي تعني عند نيتشه اللغة الألمانية التي هي لغة أمه التي يحيا وينمو من خلالها. ابتهج نيتشه بهذه اللغة الألمانية وبها عاش وأبدع ذاته ومنح نفسه ميلادا جديدا ليصير – على حد قوله – ما كان to become what he was[4]. كانت اللغة عشقه الأكبر وشكل منها أساليبه المتعددة: "لم أكن أعرف ماذا يمكن أن يفعل المرء باللغة الألمانية قبلي – ماذا يمكن للمرء أن يفعل باللغة بشكل عام"[5].

كانت أمه دائما هي ما يذكّره بأنه ألماني. ولكن نيتشه انتابته مشاعر متناقضة تجاه أمه تتأرجح بين الشفقة عليها من ناحية وفزعه الشديد منها من ناحية أخري. على أية حال فإن اللغز يعبر عن التوتر بين الطرفين اللذين يمثلان بالنسبة لنيتشه القداسة والبشاعة، الرحمة والعدوانية، الشفقة والقسوة، الروحانية الميتة والحيوية الغريزية. ولا ندري على وجه التحديد الأسباب الموضوعية لمثل هذه المشاعر البغيضة ليس تجاه أمه وحدها ولكن تجاه أخته أيضا – وهما العنصران النسائيان الوحيدان اللذان رعياه بعد رحيل أبيه – حتى إنه يصفهما بالآلة الجهنمية التي تعرف متى تهاجم عندما تكون الضحية في قمة تألقها.

ولو كان حظ نيتشه السعيد يكمن في قدره كما عبر عن ذلك بقوله: "إن صيغتي عن العظمة في الإنسان هي حب القدر amor fati ...ليس فحسب أن يتحمل المرء الضرورة ...لكن أن يحبها"[6]. لكان عليه وفق هذا النص أن يحب أمه كجزء من قدره، وما يثير الحيرة هو هذا النفور والرفض الذي يحدد علاقة نيتشه بكل من أمه وأخته وهو الذي عانى مختلف الآلام ولم يجد عونًا له سواهما. ولذلك كانتا – أي أمه وأخته – هما "الاستثناء الوحيد من فكرته عن العود الأبدي، لا يريد لهما العودة، كانتا هما العنصرين الوحيدين من قدره اللذين لا يرغب في عودتهما ... وعلى

كل حال فإن العضوين الأساسيين في أسرته يمثلان الضد المقابل لكل ما يتماهى معه نيتشه أو كل ما يجد فيه جوهره وحقيقته"[7].

حاول نيتشه أن يوضح علاقته بأمه لكنها ظلت غامضة وبقي الاعتراض الكبير على فكرته عن العود الأبدي هو أمه وأخته، وأن وجودهما كجزء من قدره يتحدى قدرته على أن يريد عودتهما. وإذا كان من مزايا الحياة الكبرى محاولة حب الإنسان لقدره، وإبداع نفسه بالقياس إلى هذا القدر، فإن إنجاز نيتشه يكمن في أنه أحب مالا يُحب. هذا عن علاقة نيتشه بنساء أسرته، وقد اتخذ بعض الباحثين من حياة نيتشه الشخصية - طفولته وعلاقته الغريبة بأمه وأخته إليزابيث ونشأته في بيئة نسائية خالصة افتقرت إلى الرجال - اتخذوا منها مدخلا لتفسير كل من أنوثته (التي اتُهم بها من قبل بعض مفكري عصره) وكراهيته للنساء.

أما عن علاقته بنساء عصره فقد كان على صلة بالأجيال الجديدة من النساء الأديبات المعاصرات له والمشهورات بالدفاع عن التعليم العالي للمرأة، وكان معظمهن من أنصار النزعة الأنثوية ومن المنخرطات في العمل السياسي والممارسات للنشاط العقلي في مجال الدفاع عن حقوق المرأة. وقد أثار نيتشه إعجاب البعض منهن فتأثرن بأفكاره، ومنهن من تجاهلن عداوته للنساء في أعماله المبكرة، ومن اعتقدن أنه لم يفهم النساء، ونسب البعض الآخر هذه العداوة إلى الطبيعة المنعزلة للمؤسسات التعليمية التي التحق بها نيتشه في شبابه. كانت "لو سالومي" - أشهر نساء عصره - من الشخصيات القليلة التي اهتم بها نيتشه وارتبط معها بعلاقة عاطفية رومانسية وتقدم للزواج منها لكنها رفضته وعزفت عنه ففشلت هذه العلاقة وأصابته بالإحباط الشديد، وقد فسر بعض الباحثين تعليقات نيتشه عن النساء في كتابه "إنساني إنساني جدا" بأنها انتقام من سالومي وأن علاقته بها لو كانت قد اتخذت أبعادا أعمق فربما كان الأمر سيختلف ويفتح الطريق لاحتمالات جديدة مثل اختلاف كتاباته عن النساء قبل وبعد هذه العلاقة. ولم تكن علاقة نيتشه بسالومي هي العلاقة الوحيدة التي أصابته بالإحباط، فهناك تجربة حب أخرى في حياته لم يعلن عنها إلا في مرحلة متأخرة من عمره في نوبات مرضه؛ فقد شغف شغفا كبيرا بـ"كوزيما فاجنر" زوجة صديقه الموسيقي العبقري، ولهذا السبب -أي لكونها زوجة صديقه- أخفى مشاعره وأسدل عليها ستار الصمت. ومن المؤكد أن الإحباطات التي لاحقته في علاقاته النسائية بالإضافة إلى نشأته في بيئة نسائية ضاق بها، قد كان لهما أثر كبير في عدائه الشهير للمرأة.

نعود الآن إلى فلسفة نيتشه النسوية فقد اتخذت المرأة في أعماله أشكالا عديدة وصورا استعارية مختلفة وأحيانا متعارضة، كتشبيهه للحقيقة بأنها امرأة في واحد من أعماله - "ماوراء الخير والشر" - وفي الوقت نفسه تتحدث المرأة عن نفسها في بعض أعماله الأخرى - مثل "هكذا تكلم زرادشت"- كأنها الحياة، وفي مواضع أخرى من نفس العمل تكون هي الحكمة الجميلة المخادعة، بحيث ينفر منها في التشبيه الأول ويقبل عليها في التشبيهين الآخرين. ويقدم في "العلم المرح" نماذج أخرى متنوعة من النساء:

الحقيقة امرأة: شن نيتشه الحرب على المرأة - كما سبق القول - كما شن أيضا حربا ضارية على الحقيقة، وكتاباته مزيج من الرعب والازدراء لكليهما؛ فكلاهما يشوبه الإلغاز ويحيطه الغموض. يدل على هذا أنه ربط بين المرأة والحقيقة عندما كتب في السطر الأول من تصدير كتابه "ما وراء الخير والشر": "افترض أن الحقيقة امرأة"[8]، وربما لهذا السبب ينصحنا نيتشه في "هكذا تكلم زرادشت" بأن نذهب للمرأة بالسوط لاعتقاده بأنها الحقيقة.

ويمارس نيتشه أسلوبه الاستعاري والتهكمي في افتراضه أن الحقيقة امرأة مما ينتج عنه تفسيرات كثيرة لهذه العبارة المراوغة التي يمكن أن تقلب الأساس الذي قام عليه تاريخ الفلسفة وتسخر منه في آن واحد، باعتبار أن المذاهب الفلسفية في التراث الغربي هي إبداع ذكوري مما

يترتب عليه أن الفلاسفة الرجال هم مُلاّك الحقيقة التي يفترضها امرأة. وربما يتجاهل نيتشه بهذه العبارة الديانة المسيحية التى تقر بأن الله هو الحقيقة الأسمى مما يعني تهكمه على السلطة الذكورية في التراث المسيحي، وأن اختفاء القيمة الأسمى (التي سقطت عندما كُشف عنها القناع) وإعلانه موت الإله كانا إيذانا بانهيار القيم التراثية جميعها وبداية قيم جديدة متغيرة.

إن افتراض أن الحقيقة امرأة قد يترتب عليه أيضا أن نيتشه ربط المرأة بموضوع من أهم موضوعات الفلسفة وهو البحث عن الأصول أو مشكلة الحقيقة التي شغلت التفكير الفلسفي عبر عصوره الطويلة وسعى إليها الفلاسفة على اختلاف مذاهبهم. ولو افترضنا أن الحقيقة امرأة لكان كل الفلاسفة أغبياء لأنهم لم يستطيعوا أن يكتسبوا قلبها كما يقر نيتشه بذلك في تصدير كتابه السالف الذكر: "لو افترضنا أن الحقيقة امرأة فما الذي يترتب على ذلك؟ ليست هناك أسباب قوية تدعونا للاشتباه بأن جميع الفلاسفة كانوا معدومي الخبرة مع النساء، وذلك بالقدر الذي كانوا به قَطْعيين (أو دوجماطيقيين)، وأن الجدية الرهيبة والفضول الأخرق الذي حاول من خلالهما الفلاسفة الاقتراب من الحقيقة كانا وسيلتين عاجزتين وغير صالحتين على الإطلاق لكسب قلب امرأة. والمؤكد أنها لم تسمح لأحد أن يكسب قلبها – كما أن كل أنواع الدوجماطيقية (القَطْعية) قد أصبحت اليوم عقيمة وبلا روح. هذا إذا كان قد بقي لها وجود على الإطلاق، لأن هناك من يدعي أنها قد سقطت وأن كل أنواع الدوجماطيقية قد أطيح بها أرضا، بل إن الدوجماطيقية كلها تحتضر". ويتابع نيتشه قوله: "إذا شئنا أن نتحدث حديثا جادا فهناك أسباب قوية تدل على أن كل القطعيات (الدوجماطيقية) الفلسفية مهما كان وقارها وتحددها لم تكن فى كل الأحوال أكثر من نزعة طفولية نبيلة"(٩).

إذا كان نيتشه يتحدث –وفق النص السابق– حديثا جادا في افتراضه بأن الحقيقة امرأة، فإنه يجعل الفلاسفة هم الحمقى الذين يسعون وراء المرأة المراوغة التي كلما اقتربوا منها امتنعت عنهم حتى لا يفهمها ولا يفوز بها أحد، ولكنهم في نفس الوقت لم يستطيعوا مقاومة إغرائها. وإذا ما طرحنا هذا السؤال: ماذا يريد الرجل من المرأة؟ نجد أنفسنا ننتقل إلى التساؤل عما يريد الرجل من الحقيقة؟ ولماذا يرغب فيها؟ وماذا يريد لها أن تكون؟ هل افتراض أن الحقيقة امرأة هي أحجية من أحجيات نيتشه الكثيرة، بحيث تظهر المرأة وكأنها الحقيقة المحجبة التي تغرينا وتعذبنا في آن واحد، ونعتقد أنها تخفي شيئا ما عنا وهو الحقيقة. ولكن هل تريد المرأة الحقيقة؟ يجيب نيتشه عن ذلك بقوله: إن "المرأة لا تريد الحقيقة: ما هي الحقيقة بالنسبة للمرأة؟ منذ البداية لم يكن هناك شيء أبغض إليها ولا أكثر نفورا من الحقيقة"(١٠) وإذا كانت المرأة تنفر كل هذا النفور من الحقيقة، فلماذا يفترض نيتشه أن الحقيقة امرأة؟ ألم يعترف هو نفسه في فقرة ٢٣٢ من كتابه "ماوراء الخير والشر" بأن "فن المرأة الأعظم هو الكذب وتعلقها الأسمى هو الظهور والجمال فحسب"(١١)، وكيف ترتبط المرأة (رمز التغير والتقلبات المفاجئة) بالحقيقة (رمز الثبات والاستقرار)؟ ربما وجد نيتشه وجه الشبه بين الحقيقة والمرأة في أن كلتيهما ترتدي القناع، وأن محاولة نزع القناع عنهما هي محاولة قاتلة.

وكما أنه ليس هناك حقيقة واحدة عند نيتشه، بل أوجه مختلفة للحقيقة ومنظورات وأقنعة كثيرة، فإنه ليس هناك أيضا امرأة واحدة ولا منظور واحد عن النساء. وهنا يكون نيتشه أكثر اتساقا مع نزعته المنظورية عندما عبّر عن وجهات نظر عديدة عن المرأة وقدم لنا نماذج مختلفة من النساء لهن أقنعة كثيرة ومن خلالها يجذبن الرجال. إنه يفترض أنها الحقيقة مَرّة ويمثلها بالحياة مرةً أخري، وها هو يشبهها بالحكمة التي يسعى وراءها الرجل في محاولة للوصول إلى ماوراء قناعها: "هي الحكمة يشتهيها الإنسان بكل قوته ولا يشبع منها. فهو يحدق فيها

ليتبين وجهها من وراء القناع ويمد أصابعه بين فرجات شباكها متسائلا عن جمالها وما يدريه ما هو هذا الجمال ...ولعلها شريرة ومخادعة، بل لعل لها صفات المرأة بأجمعها"[١٢].

الحياة امرأة: وتتأرجح مشاعر نيتشه نحو النساء بين النفور والقبول، فهو ينفر منها مرة باعتبارها الحقيقة التي يمقتها، ويقبل عليها مرة أخرى عندما يمثلها بالحياة في "هكذا تكلم زرادشت": "لقد حدقت يوما في عينيك، أيتها الحياة. فحسبتني هَوَيْت إلى غور بعيد القرار. غير أنك سحبتني بشباك من ذهب وأطلقت قهقهة ساخرة عندما قلت إن غدرك لا قرار له. وأجبتني ...وهل أنا إلا امرأة، وامرأة لا فضيلة لها. لقد تقول الناس كثيرا عن صفاتي ولكنهم أجمعوا على أنني غير المتناهية، المليئة بالأسرار"[١٣]. ويصر زرادشت على الاحتفاظ بالحياة التي سحرته وتراوغه فيناجيها قائلا: "أراك تفرين من أمامي حلوة طائشة أيتها الجاحدة الفتية. وهاأنذا أتبعك راقصا حتى إلى المآزق التي لاأعرف لها منفذا. أين أنت؟ مُدّي إليَّ يدك أو إصبعا من كفك"[١٤].

وإذا كانت المرأة تمثل في "هكذا تكلم زرادشت" الحياة في لانهائيتها، فإنها تمثل في "العلم المرح" الحياة بكل غموضها وعمائها ومجدها الذي لا يمكن فهمه: "الحياة امرأة:- أميل إلى الاعتقاد بأن القمم العالية لكل شيء خير، سواء كان عملا أدبيا أو فعلا. أو إنسانا أو الطبيعة. مازالت تتخفى وتحجب نفسها عن الغالبية العظمى أو حتى عن الصفوة ...أريد أن أقول إن العالم ممتلئ بالأشياء الجميلة لكنه مع ذلك فقير، فقير جدا عندما تأتي اللحظات الجميلة وتنكشف تلك الأشياء. لكن ربما يكون هذا هو سحر الحياة المفعم بالقوة: إنها مغطاة بحجاب منسوج بالذهب، حجاب إمكانيات جميلة تبرق بالوعد، بالمقاومة، بالاحتشام، بالتهكم، بالشفقة، بالإغراء. نعم، الحياة امرأة"[١٥]. نعم الحياة عند نيتشه كالمرأة، قوة لامعقولة وغير مفهومة، رمز للعواطف المتفجرة والانفعالات الملتهبة والأعماق السحيقة، هي رمز للعنصر الديونيسي المتوهج بالعاطفة الجياشة، والنشوة، والاضطرام. النساء يمثلن الحياة في كل تقلباتها وافتقادها الداخلي للمعنى، وطاقتها المتدفقة وتغيرها المستمر وصيرورتها الدائمة.

أنماط من النساء: ويقدم نيتشه في "العلم المرح" أنماطا مختلفة من النساء من خلال علاقتهن بالرجال، تارة يصف المرأة بالبقرة الغبية في فقرة ٦٧: "التظاهر: إنها تحبه الآن وتنظر إلى المستقبل في ثقة كاملة، مثل البقرة، واحسرتاه! إن ما سحره منها كان على وجه الدقة أنها بدت قابلة للتغيير بصورة مطلقة وبشكل يتعذر فهمه. أما هو فوجد في نفسه ما يكفي من الطبع الراسخ والثابت. ألن تحسن صنعا لو تظاهرت بطبعها القديم؟ وأن تظهر بمظهر من يفتقد القدرة على الحب؟ أليست هذه هي مشيئة الحب؟ فلْتَحْيَ الكوميديا"[١٦]. وتارة يصفها بالضعف الذي منه تستمد قوتها عندما تبالغ في إظهار ضعفها للرجل فتشعره بالحمق: "قوة الضعفاء: كل النساء بارعات في المبالغة في إظهار ألوان ضعفهن: إنهن مبدعات حين يتعلق الأمر بهذا الضعف، وذلك لكي يظهرن بمظهر الزخارف الهشة إلى أقصى حد والتي تؤذيها مجرد ذرة غبار، إن وجودهن يوحي للرجال بأنهم حمقى ومذنبون في هذا الصدد. هكذا يدافعن عن أنفسهن في مواجهة القوة وما يسمى بـ(قانون الغاب)"[١٧]. وتارة أخرى يصفها بالمرأة النبيلة العاشقة الفاقدة للروح التي تغفر للعاشق كل خطاياه وتضحي بفضيلتها من أجله: "التفاني: هناك نوع من النساء النبيلات المصابات بفقر في الروح، ولا يعرفن طريقا للتعبير عن إخلاصهن العميق أفضل من أن يقدمن فضيلتهن وحياءهن وهما أسمى ما يملكن وغالبا ما تُقْبَل هذه الهدية دون أن يقابلها أي امتنان عميق من جانب الرجل على عكس ما تتوقع النساء. وتلك قصة محزنة جدا"[١٨].

خلاصة القول أن نيتشه يعبر عن التغيرات المختلفة التي يواجهها الكائن البشري سواء كان امرأة أو رجلاً، والمثيرات النفسية التي تحكم طبيعة العلاقة بينهما، ويعرض تحليلا لسلوك ودوافع كل منهما تجاه الآخر: "لأن الرجل هو الذي يبدع صورة المرأة، وتشكل المرأة نفسها طبقا

لهذه الصورة ...إن الإرادة هي خلق الرجال، والقبول هو خلق النساء، ذلك هو القانون الذي يحكم الجنسين، وهو في الحقيقة قانون قاس على النساء"[19]. هذا بالإضافة إلى بعض الفقرات التي تنم عن الاشمئزاز من المرأة والتأكيد على أن أوهام الرجال الزائفة عن المرأة تقدم صورا غير حقيقية بل ومتعارضة عن واقع النساء: "عندما نعشق امرأة. يسهل علينا أن نتصور الكراهية للطبيعة بسبب الوظائف الطبيعية المقززة التي تخضع لها كل امرأة. نحن لا نحبذ التفكير في هذا كله: لكن عندما تلمس روحنا هذه الموضوعات مرة فإنها تجفل وتقشعر وتنظر باحتقار إلى الطبيعة: نحن نشعر بالإهانة، وتبدو الطبيعة وكأنها تنهب كل ما نملك وبأيد شديدة الشراسة والعدوانية، عندئذ نرفض أن نعطي أى اعتبار للفسيولوجيا ونقرر سرا (بيننا وبين أنفسنا): لا أريد أن أسمع شيئا عن الحقيقة التي تقول إن الكائن البشري شيء يزيد عن كونه روحا وصورة. إن الكائن البشري – الموجود تحت الجلد– هو بالنسبة لكل العشاق شيء مفزع وشيء بشع ولا يمكن تصوره، إنه تجديف في حق الله وفي حق الحب"[20].

لا ندري على وجه الدقة هل تعبر الفقرة السابقة عن رأي نيتشه في النساء، أم إنها تعرض وجهة نظر الرجال في النساء كما تمثلت في عصره، أم تقدم – على وجه التحديد – وصفا واقعيا لعين العاشق الذي يحتفظ في مخيلته بصورة معشوقته غير المدنسة بالوظائف البيولوجية، أم تعرض نماذج من العلاقات المتعارضة بين الرجل والمرأة، أم تكشف عن صورة العلاقة بين الرجال والنساء في عصر نيتشه حيث يؤكد الرجال ذكورتهم على حساب احتقار النساء – باعتبار أن الرجال هم الفئة المعبرة عن الإرادة والنساء هن الفئة المعبرة عن القبول – أم إنها مجرد تحليلات نفسية للمرأة من وجهة نظر الرجل تبلور ثقافة القرن التاسع عشر، لتفتح المجال لتفكير جديد؟

ونجد نموذجا آخر – فى فقرة ٣٦٣ من "العلم المرح" – للمرأة التي ترغب في أن تكون مملوكة في الحب. وتنم هذه الفقرة بشكل صريح عن معارضة نيتشه لأحد المبادئ الأساسية التي تقوم عليها النزعة الأنثوية ألا وهو مبدأ المساواة بين الرجل والمرأة، بل ويذهب إلى أبعد من ذلك بأن يجعلها – أي المرأة – مملوكة للرجل كأمَةٍ له: "كيف أن كل جنس لديه حكم مسبق عن الحب: لن أسمح أبدا بالزعم الذي يقول بالمساواة في الحقوق بين الرجل والمرأة في الحب ...الرجل الذي يحب مثل المرأة يصبح عبدا، بينما المرأة التي تحب مثل المرأة تصبح أكثر كمالا...المرأة تريد أن تؤخذ وتُقبل كملكية، تريد أن تكون مُستغرقة في مفهوم الملكية، أن تكون مملوكة...تتخلى المرأة عن نفسها، بينما يكتسب الرجل المزيد"[21] ونجد في مواضع أخرى من "العلم المرح" ما يعبر عن إشفاق نيتشه على النساء، بل ونشعر أحيانا بتعاطفه معهن كما في فقرة ٢٢٧: "استدلال خاطئ – طلقة طائشة: إنه (الرجل) لايستطيع السيطرة على نفسه، ومن هنا فإن المرأة المسكينة تستنتج أنه سيكون من السهل التحكم فيه أو السيطرة عليه، وتلقي بشباكها فوقه؛ لكن سرعان ما تصبح عبدة له"[22].

ربما تكون هذه المشاعر المتناقضة تجاه المرأة هي مفارقة أخرى من بين مفارقات عديدة في فلسفة نيتشه. لذلك يجد المؤيد للنزعة الأنثوية في نصوصه ما يدعم حججه، وفي الوقت نفسه وبنفس القدر يُوجد في نصوصه ما يدحض حجج هذه النزعة. ولذلك تثير نصوص نيتشه قضايا مازالت تلهب الجدل الساخن في ثقافتنا المعاصرة.

وظيفة المرأة: لقد حصر نيتشه وظيفة المرأة في الأدوار البيولوجية التي خصتها بها الطبيعة واستبعدها من كل الأنشطة الهامة التي يقوم بها الرجل، فهي التى تنجب (أى يقتصر نشاطها على الجوانب الجنسية) وهي المسئولة عن تكوين الأسرة وخدمة الرجل وتربية الأطفال (أى حصر نشاطها في الشئون المنزلية). وبهذا حدد لها وظيفة تلائم – في رأيه – طبيعتها الأنثوية التي تنطوي على الاستسلام والخضوع والتبعية للرجل، بل وتقتصر علاقتها به في أنه مجرد

وسيلة لإنجاب الأطفال. وربما يكون هذا هو المعنى أو الدلالة التي يمكن أن نستخلصها من فقرة (الشيخة والفتاة) في الجزء الأول من "هكذا تكلم زرادشت" الذي يحلل فيه نيتشه، على لسان زرادشت، الطبيعة الأنثوية للمرأة والتي عبر عنها في شكل لغز: "كل ما في المرأة لغز، وليس لهذا اللغز إلا مفتاح واحد وهو كلمة الحبَل"[٢٣].

وعلى الرغم مما تثيره هذه العبارة من ابتذال بحصرها للمرأة في هذه العملية البيولوجية البحتة، وعلى الرغم من أنها تصدم القارئ في فيلسوف مثل نيتشه اهتم بمشكلات الوجود الإنساني بصفة عامة ومع ذلك يقر، على لسان زرادشت، أن الحمل هو الحل الوحيد لمشكلات النساء، أقول على الرغم من كل هذا فإن "ستانلى روزن" يفسر هذه العبارة بأنها تعني أن لغز المرأة يكمن في أنها منبع أو مصدر الطفل الذي يتكون داخل أحشائها ويولد من جسدها. وإذا كان الرجل هو واضع بذور هذا الطفل، إلا أنه منفصل عنه تماما عند الظهور الفيزيقي له وهذا هو لغز أو سر حمل المرأة. وهناك أيضا معنى آخر لهذا اللغز وهو أن النساء لا تحب الرجال لذاتهم، بل تحب فقط الأمومة أو إنجاب الأطفال وما الرجل إلا وسيلة والغاية دائما هو الطفل؛ أي أن سر اللغز يكمن في أن تصبح المرأة أمًّا. ولكن "ما تكون المرأة للرجل ياتري؟ إن الرجل الحقيقي يطلب أمرين: المخاطرة واللعب، وذلك ما يدعوه إلى طلب المرأة، فهي أخطر الألعاب" هذا ما يؤكده زرادشت في نفس الفقرة السابقة (الشيخة والفتاة)؛ فالرجل أيضا لا يريد المرأة كامرأة وبهذا المعنى لا يرغب كلاهما —أى الرجل والمرأة— الآخر لذاته، بل بوصفهما جنسين مختلفين يكمل كل منهما الآخر وليس هناك حب متبادل. والرجل كمحارب يحب المخاطرة، وعندما يحتاج أن يسكن إلى الراحة ويتخفف من أعباء الحرب ليستعيد قوته مرة أخرى فإنه يتوق إلى اللعب فيريد المرأة بوصفها أخطر الألعاب"[٢٤]. هذه هي المشاعر التي تحكم العلاقة بين الرجل والمرأة كما تَصوَّرها زرادشت: يريد الرجل المرأة كلعبة، وتريد المرأة الرجل بوصفه أبا لطفلها القادم والحمل هو التعبير الأنثوي عن إرادة القوة.

يشكل هذا التقسيم الطبيعي الذي تَصوَّره نيتشه لوضع كل من الرجل والمرأة أساس الصراع بين الأجناس وكأنه قانون الطبيعة، بل إن الحالة الطبيعية عنده هي الحرب بين الجنسين التي سيفوز بها الرجل حتما كنموذج للمحارب، بينما أسلحة المرأة في هذه الحرب الجنسية هي أسلحة ملتوية تتمثل في فنون الإغراء والفتنة والتنكر والسحر والتملق والمراوغة التي تشكل مظاهر وجودها الأنثوي، وهي في نفس الوقت أسلحتها الطبيعية؛ فالطبيعة قد حددت للمرأة قدرها الأنثوي الذي لم يجد فيه نيتشه سوى دليل على دونية المرأة. وترى "ليندا زينجر" أن نيتشه شن حربا على النساء من خلال ما تسميه بالميثولوجيا النيتشوية. وقد حدد القدر المرحلة الأولى منها فيما أطلقت عليه اسم الميثولوجيا الطبيعية التي اختصت فيها المرأة بكل الصفات الوضيعة والمتدنية التي وصفها بها نيتشه. أما المرحلة الثانية فتتمثل في القيم التي تُعد النساء مسئولات عنها والتي يمكن أن نستخلصها من القياس التالي:

- إن بعض القيم والصفات تعد وضيعة بالنسبة إلى بعضها الآخر.
- إن الناس الذين يتصفون بصفات وضيعة هم في حالة تدن.
- إن النساء كائنات لها قيم وصفات متدنية.
- إذن النساء كائنات بشرية متدنية[٢٥].

هكذا ترى الباحثة أن كل القيم البغيضة ينظر إليها نيتشه بوصفها قيمًا أنثوية. كما أنه نسب للمرأة أيضا كل الصفات السلبية؛ فهي متقلبة غير قادرة على الصداقة، تخفي ما لديها من سمات كثيرة للعبيد والطغاة، إنها فقط قادرة على الحب "لقد مرت أحقاب طويلة على المرأة كانت فيها مستبدة أو مستعبدة فهي لم تزل غير أهل للصداقة، فالمرأة لاتعرف غير الحب...لم تبلغ المرأة

بعد ما يؤهلها للوفاء كصديقة، فما هي إلا هِرَّة، وقد تكون عصفورا، وإذا هي ارتقت أصبحت بقرة..."[٣٦]. ليس هذا فحسب بل للمرأة أيضا قيم العبيد وعلى رأسها الحقد والانتقام وهما من الصفات الأساسية في طبيعتها، التابعة لإرادة سيدها "إن سعادة الرجل تابعة لإرادته، أما سعادة المرأة فمتوقفة على إرادة الرجل"[٣٧] بل ولم ير نيتشه في حركة تحرير المرأة في عصره سوى علامة من علامات التدهور والانحطاط، فلا عجب إذن أن ينصح نيتشه الفلاسفة أن يتجنبوا النساء، وأن ينصح أوربا بأن تتخلص من تأنيث الثقافة وأن تصبح رجولية باعتبار أن ما يفسد الثقافة الذكورية – في رأيه – هو الروح الأنثوية.

هذه بعض الملامح الأساسية لفلسفة نيتشه النسوية، فكيف نظر إليها أصحاب النزعة الأنثوية؟

ثالثا : تفسير أصحاب النزعة الأنثوية لفلسفة نيتشه النَّسْوِيَّة

تحطم في السنوات الأخيرة من القرن العشرين جدار الصمت الذي خيم لفترة طويلة على فلسفة نيتشه النسوية، وخرجت تعليقاته على النساء من دائرة التجاهل لعقود طويلة، وما إن بدأ الاهتمام بهذه التعليقات حتى تبين للفلاسفة صعوبة تفسير فلسفته بدون الانتباه إلى الملاحظات التى تتخذ صورا أو أشكالا متعددة من الاستعارات والرموز والإشارات والمجازات والحكم والمأثورات وغيرها مما تعج به نصوص نيتشه من عبارات عن النساء والحمل والرجولة والأنوثة والذكورة والأمومة والأبوة والخصاء ...إلخ، حتى صنفت إحدى معاصريه – وهي "لو أندرياس سالومي" Lou Andreas Salome – كتاباته على أنها أنثوية، وقالت: إن هناك شيئا ما أنثويا في (الطبيعة الروحية) spiritual nature لنيتشه، وإذا كان من الممكن اعتباره عبقريا فهو عبقري أنثوي"[٣٨].

وعلى الرغم من أننا نجد عند نيتشه صدى من آراء مسبقة شائعة في عصره ولاسيما آراء شوبنهور التي تتلخص في أن النساء وُجِدْنَ فقط من أجل التكاثر وأنهن يعشن الحياة كشريك جنسي فحسب، هذا بالإضافة إلى بعض الأقوال الأخرى المنسوبة بشكل تقليدي إلى النساء كما في عبارة شوبنهور: "إن النساء مهيآت للعمل كممرضات ومعلمات في مرحلة طفولتنا المبكرة وذلك بحكم أنهن ذوات طباع طفولية وتافهات وقصيرات النظر، إنهن، باختصار، يعشن عيشة الأطفال الكبار طوال حياتهن"[٣٩]؛ أقول على الرغم من ترديده لبعض الأفكار الشائعة في عصره فإننا نجد في بعض فقرات نيتشه عن النساء تفسيرا سيكولوجيا للضغوط الاجتماعية التي تحصر وظيفة المرأة في الجنس. ولا ترجع أهمية كتابات نيتشه النسوية إلى أنها قدمت فحسب نماذج متنوعة من النساء التي علق عليها دريدا بقوله: "إنها زاخرة بحشد من الأمهات والبنات والأخوات والزوجات والحاكمات والعاهرات والعذارى والجدات والفتيات الصغيرات والشابات"[٤٠] بل لأنها – في رأي أصحاب النزعة الأنثوية – لم تقدم بناء فلسفيا وحيدا، وإنما صاغت لغز المرأة وأثارت إشكالية السؤال الدائم عن المرأة والأنوثة. ولذلك يرى بعض الباحثين أن كتابات نيتشه تفيد إلى حد كبير أنصار النزعة الأنثوية على الرغم من سمعته ككاره للنساء. وعلى الرغم أيضا من تعارض مواقفه الأساسية مع مبادئ هذه النزعة، إلا أنهم يعتبرونه جَدًّا لهم لأن تقييمه للعلاقة بين الرجال والنساء فتح الطريق لتفكير جديد عن الجنس. كما أثارت فلسفته أفكارا أساسية جعلت منه سلفا لهذه النزعة، منها:

أ) **نقد السلطة الأبوية الذكورية:** يميل أصحاب النزعة الأنثوية خاصة في القرن التاسع عشر وأوئل القرن العشرين إلى فلسفة نيتشه التي تقوم بنقد جينالوجي (أنسابي) للمؤسسات الأبوية وقيمها، لكن النزعة الأنثوية الحديثة اهتمت بمنهجه في القراءة الاجتماعية والتاريخية للقيم

العقلية؛ فالقيم ليست مطلقة بل متغيرة عبر الزمان. والثورات الأخلاقية التي حدثت في الماضي يمكن أن تستمر في الحاضر، وما أراده نيتشه هو إعادة تشكيل اجتماعي وثقافي للأخلاق الشائعة في عصره. كان نقد نيتشه للحضارة الأوربية يتضمن نقده لأنماط من القيم التي كان لها تأثير معين، فلم يهتم بأصل أو منبع هذه القيم فحسب، بل اهتم أيضا بكيفية علاقتنا بها؛ فالقيم المسيحية المطلقة – على سبيل المثال – التي وضعتها السلطة الأبوية (الإله – الرب) قد استنفدت أغراضها في رأيه وحققت إنجازها في إسقاط قيم السادة التي لم تعد الحضارة الأوربية في حاجة إليها؛ فقد جاء العلم الوضعي واحتل موقع الإله – الرب، وتغير مركز السلطة ووجد هذا التغيير ترحيبا من المفكرين المعاصرين. معنى هذا أن السلطة الأبوية الذكورية لأخلاق السادة أفسحت الطريق للسلطة الأبوية المسيحية، وهذه بدورها مهدت لسلطة الحكومة، أي إلى السلطة السياسية وأدت إلى ظهور النزعات القومية التي ميزت عصر نيتشه، وعبّر كل هذا عن المشروع السلطوي الذي لا تتغير فيه سوى أسماء القائمين على رأس هذه السلطة[31].

ولكن هل كان نقد نيتشه للسلطة الأبوية الذكورية والتراث العقلي الأوربي، هل كان بحق أحد الأسباب الهامة التي جذبت أنصار النزعة الأنثوية لفلسفته؟ إذا كان الأمر كذلك فكيف نفسر تأكيده على أولوية الذكورة على الأنوثة؟ لقد رفض مبدأ المساواة بين الجنسين، مما يجعله خصما لحقوق المرأة ومناهضا للنزعة الأنثوية، وامتدح مناهج الهيمنة والسيطرة الذكورية بينما اختص النساء بالتبعية والخضوع، ونسب إلى الذكورة القيم الأعلى التي هي من أخلاق السادة بينما وصف النساء بأنهن حاملات للقيم الأدنى التي تمثل أخلاق العبيد. إن النموذج الأمثل للجنس البشري لديه هو الإنسان الأعلى الذي هو ذكرٌ بطبيعة الحال مما ينم عن دفاعه عن سيادة الذكورة، بينما لا تصلح المرأة ولا يمكن لها أن تكون سوى زوجة وأم. العلاقة بين الرجال والنساء إذن هي موضوع منظورات مختلفة وقيم مختلفة والتفرقة بينهما على نمط التفرقة بين أخلاق السادة وأخلاق العبيد كقيم متعارضة. فهل تجاهل أصحاب النزعة الأنثوية هذا الجانب الهام من فلسفته؟!!

ب) **إعادة تقييم الجسد:** وبالإضافة إلى نقد نيتشه للعقل فإنه استعاد في تاريخ الفلسفة العناصر اللاعقلانية في محاولته وضع ما يمكن أن نطلق عليه اسم الفلسفة الديونيسية من خلال امتداحه للإله الإغريقي ديونسيوس إله الخصوبة والنبيذ. كما أن إعادة تقييمه للغريزة والعواطف الجسدية كان بمثابة إعادة تقييم للنساء في الثقافة الغربية. الفلسفة عند نيتشه لم تكن أبدا بحثا عن الحقيقة الموضوعية أو العقل الخالص. لكنها في المقام الأول فهم للجسد – الذي أساءت الفلسفة التقليدية فهمه – والغرائز الكامنة فيما وراء القيم المتنوعة، لأن الحياة الواعية المجردة من الغرائز ليست إلا مرضا. وإذا جاز لنا أن نقول إن لدى نيتشه بعض الاحترام للنساء – أو لبعضهن على الأقل– فإن الأمر الذي لاشك فيه أنه يضمر هذا الاحترام لمن هن في سن الإنجاب، أي اللاتي يتمتعن بصحة عظيمة، واللاتي يؤكدن أهمية أجسادهن ويحتفين بغرائزهن أكثر من عقولهن، ويقدّرن قيمة قدراتهن الإنجابية، ويرين في الإنجاب واحدا من مهامهن الأساسية باعتباره نمطا من إبداع الجسد، وهن أيضا النساء القادرات على استخدام قواهن وحيلهن للخداع والتلاعب بالرجال ليحصلن على ما يردن.

انتقد نيتشه في "جينالوجيا الأخلاق" القيم التي أعطت الأولوية للعقل على الجسد مما سبب للجنس البشري الإحساس بالذنب والمعاناة وتولد عنه الشعور بالضغينة، كما تحدى التراتبية التقليدية بين العقل واللاعقل، الطبيعة والثقافة، الحقيقة والخيال التي تسببت – في رأي أصحاب النزعة الأنثوية – في استبعاد النساء من تاريخ الفلسفة لارتباط المرأة التاريخي بالجسد واللاعقل والطبيعة ..إلخ والنظر إليها نظرة دونية. وقد ظل احتقار الجسد طوال تاريخ الفلسفة مرتبطا باحتقار المرأة، ففي هذا التاريخ الطويل ارتبط العقل بالتفكير الواعي بينما ارتبط الجسد والغريزة

بالتفكير غير الواعي. لكن رفض نيتشه لهذه الثنائية ورفضه لكل الفروق بين الظاهر والحقيقة وكل الأخلاقيات التي تدين قيمة العواطف الإنسانية واحتياجات الجسد البشري، بالإضافة إلى رفضه للتقييم التراثي للتفكير الواعي بأنه أسمى من التفكير غير الواعي أدى به إلى الزعم بأن العقل ليس من مادة مختلفة عن الجسد؛ فالجسد ليس جوهرا ممتدا، كما عند ديكارت، والعقل ليس جوهرا غير ممتد. ورفض نيتشه لهذه الثنائيات جعله – في رأي لين تيريل Lynne Tirrell – لايعرف التفرقة بين معنى الكلمتين الدالتين على الجنس وهما sex و gender باعتبار الأولى مقولة بيولوجية والثانية نفسية واجتماعية[٣١].

كانت إعادة تقييم نيتشه للجسد جزءا من مشروعه الأكبر وهو إعادة تقييم الحضارة الأوربية الحديثة. أراد صياغة فلسفة جديدة للجسد تعبر عن "التجربة الحية للجسد" وعن الصيرورة الدائمة، وعن تعددية الواقع، وعن التدفق والعماء والدوافع المختلفة، فلسفة جديدة تحتفي بالغرائز وتبرز قيمة الجسد وتضعهما في القدمة، وتدحض القيم الاستاتيكية للفلسفة التراثية التي تم اكتشافها بالعقل. لذلك كان تأكيد نيتشه على أهمية الجسد بمثابة إعادة للنظر في وضع المرأة ونقطة انطلاق واعدة لأنصار النزعة الأنثوية.

لكن هناك فريق آخر ذهب إلى عكس هذا الرأي؛ فعلى الرغم من تحدي نيتشه للثنائية الأنطولوجية التراثية فإنه أكد أيضا على الثنائية الجنسية في كتاباته التي رأى فيها البعض الآخر من أنصار النزعة الأنثوية تعارضا مع مبادئهم، ففي كتابه "ماوراء الخير والشر" أكد على: "أن التصور الخاطئ عن المشكلة الرئيسية الخاصة بالرجل والمرأة وإنكار التعارض الرهيب بينهما وضرورة وجود توتر عدواني أبدي بينهما والحلم بما يزعمه البعض عن حقوق متساوية وتعليم متساو ومطالب والتزامات متساوية. كل هذا علامة نمطية على الضحالة، والمفكر الذي يثبت ضحالته في هذا الموضع الخطر – أي ضحالته الفطرية – يمكن أن يعد مفكرا مشبوها في أمره"[٣٢] ومن المفارقة أن يقر نيتشه بهذا في كتاب يحاول تقويض هذه الثنائية.

لاشك أن تحليل نيتشه ومنهجه النقدي في تشخيص الأشياء والقيم التي لها قيمة أعلى من غيرها، كان له أهمية كبيرة أفادت فلاسفة النزعة الأنثوية في طرح سؤالهم: لماذا التقليل من شأن الأنوثة والأمومة؟ ولماذا تستبعد النساء من تاريخ الفلسفة؟ ولكن الأمر الذي لاشك فيه أيضا هو أن الصراع الاجتماعي للقيم – كما رآه نيتشه – كان معركة تصطدم فيها الأفكار ووجهات النظر المختلفة لتحقيق الامتياز والسيادة، لذا كانت الأفكار الأساسية عند نيتشه مثل التغلب على الذات self –overcoming وإبداع الذات مرتبطة بفكرة الذكورة لأن المرأة عنده إما أنها موضوع جنسي – أي تختص بالوظيفة المحددة لها بيولوجيا أو جنسيا – أو هي حاملة للأخلاق الدينية الأوربية؛ فالمرأة هنا ليست من الذين يبدعون أقدارهم؛ ولم يُعط لها هذا الحق أو الاختيار. قرأ نيتشه التاريخ من خلال علاقة السيد بالعبيد باعتباره –أي التاريخ– سلسلة من الأحداث لإخضاع الضعيف للقوي ، فطبع العالم الإنساني بصفة القتال أو الصراع، ولذلك فإن المفكر الجيد لابد أن يكون أيضا محاربا جيدا، يجب أن يكون قويا، جسورا، مبدعا لذاته. وتقترب فكرة المحارب الفيلسوف عند نيتشه من فكرة الملك الفيلسوف عند أفلاطون، فكلاهما يتمثل في الشخصية الذكورية، وهذا ما عبر عنه نيتشه في قوله: إذا كانت الفلسفة امرأة (أي تختص بالمجال الأنثوي) فعلى المرء أن يتركها وراءه عندما يذهب إلى المعركة.

على الرغم من بعض أفكار نيتشه التي ذكرها ووجد فيها أصحاب النزعة الأنثوية سندا وعونا لنزعتهم، يظل السؤال المثير للجدل قائما: ماذا عن أقواله الكثيرة التي عبر فيها عن عدائه الشديد للمرأة، فكيف نظروا إليها؟

تفسير أصحاب النزعة الأنثوية لعداء نيتشه للمرأة: يتمثل عداء نيتشه للمرأة – من وجهة نظر بعض أنصار النزعة الأنثوية مثل ليندا زينجر– في ثلاث خطط؛ الأولى أطلقت عليها الميثولوجيا الطبيعية أو ما يمكن أن نسميه حكم القدر، وهو شعور نيتشه بأن المرأة أقرب إلى الطبيعة من الرجل نظرا لوظيفتها البيولوجية التي تحصرها في الجوانب الجنسية والمنزلية ولا يمثل الرجل فيها إلا وسيلة لإنجاب الطفل. وترى الباحثة أن موقف نيتشه هذا أقرب إلى الموقف المسيحي الذى يحتقره؛ فالمرأة هنا ليست أم المخلص بل هي أم الإنسان الأعلي. الثانية يمكن أن ندعوها مرحلة القيم والمسئولية، فالنساء لهن قيم وضيعة وصفات متدنية وهن مسئولات عن هذه القيم، وتمثل المرأة هنا الوجه السلبي للنموذج النيتشوي؛ وينظر نيتشه لسلوكها فى أوضاع ثلاثة: وجود المرأة يتسم بالضغينة ressentment، وكراهية الذات self-hatred وإرادة الكذب؛ فالحقد الأنثوي يأخذ صورة كراهية الذات ويعبر عن الاحتقار والعدوانية تجاه النساء الأخريات. وتؤكد الباحثة على مايقوله نيتشه عن كراهية الذات لكنها ترفض تفسيره لهذه الظاهرة التي لا تعبر عن رفض المرأة لوجودها الأنثوي أو احتقارها للنساء في حد ذاتهن، بل تعبر عن رفض للثقافة التي وضعتها مع النساء الأخريات في موقف سيئ، كما تمثل كراهية الذات أيضا رفض الوجود الذى يطوق النساء ليشجع المنافسة الأنثوية (أي بين النساء بعضهن البعض) بوصفها وسيلة لتحويل طاقة المرأة عن منافسة الرجل. وأن رفض النساء وعدم قبولهن لهذا الوجود وهذه الثقافة هي علامة من علامات قوة المرأة لا ضعفها.

أما الخطة الثالثة فقد أطلقت عليها الباحثة اسم الخوف، الضغينة وقلب القيم، حيث يؤكد نيتشه على احتفاظ المرأة بجهلها وقصر العملية المعرفية على السلطة الذكورية بما في ذلك الثقافة الجنسية، بل يحاول أن يثني النساء عن محاولات تطويرهن الذاتي وذلك بالسخرية من المرأة المستنيرة التي تطالب بحقوقها، ويرى أن حركة تحرير المرأة للحصول على حقوق متساوية مع الرجل هي دليل على الروح الديمقراطية التي تهدد أوربا بالانحدار ولذلك يحذر نيتشه من تأنيث الثقافة، ويعد شكه في النزعة الأنثوية في عصره امتدادا لنقده للحركات الاجتماعية والأيديولوجيات التي تنادي بالمساواة. والأنوثة هنا هي رمز الصفة السلبية المقيمة، ففي الأنوثة تخضع الإرادة لقوة الطبيعة بينما في الذكورة تكون هي إرادة القوة التي تسيطر على الظروف ولا تخضع لها[٣٤].

وعلى الرغم من عداء نيتشه لحركة تحرير المرأة وتحذيره من خطورة اقترابها من السياسة باعتبار أن هذه الأخيرة من الأمور الهامة التي لا تتفق مع طبيعة المرأة الضعيفة والسطحية – في زعمه – فإن أصحاب النزعة الأنثوية – مثل كاثلين هيجنز– يعتبرونه سلفا هاما لفلسفتهم النسوية في عدة جوانب:

أولا: أن النزعة المنظورية التي تميز فكر نيتشه برمته قد ساعدت أصحاب النزعة الأنثوية في تحليلاتهم، وذلك عندما رأوا أن الفلسفة ليس بإمكانها إنصاف التجربة الإنسانية إلا إذا أخذت في الاعتبار الفروق المختلفة بين منظور وآخر. وبما أن أعمال نيتشه تدافع وتعبر عن أهمية النزعة المنظورية، فإنها بذلك قد قدمت الأساس الصالح للتحليلات الأنثوية للفروق المنظورية المختلفة القائمة على اختلاف النوع. كما أن محاولات نيتشه لجذب قرائه للانخراط في التفكير المنظوري قد كانت سابقة هامة لممارسات النزعة الأنثوية، وذلك على اعتبار أن هدف النزعات الأنثوية هو الاستبصار بالدوافع الذكورية والأنثوية، ولم تكن مقصورة على امتيازات خاصة بالنساء.

ثانيا: يهتم بعض الفلاسفة بالتحولات الثورية للوعي، وفي تصدير الطبعة الثانية للعلم المرح يصف نيتشه الفلسفة بوصفها تأريخا أو تجليا "للحالات الصحية" التي مر بها الإنسان. وتشمل كتاباته التاريخية اعترافاته كذكر مشارك في وعي الجماعة الذكوري. ويبدو نيتشه أيضا

مهتما، على الأقل في العلم المرح، بإثارة تحولات الوعي بالنسبة إلى النوع في قرائه. ومع أن هدفه الأكبر ليس مقصورا ولا محددا بالنوع فإنه مع ذلك يجعل من النوع مسألة مهمة، بل ويعدونه واضع مدخل نظرية النوع في القرن التاسع عشر.

ثالثا: اتخذ نيتشه مواقف في موضوعات خاصة بالنزعة الأنثوية، على سبيل المثال رفضه ممارسة الجنس بين النوع الواحد كهدف (أى علاقة الرجل بالرجل أو علاقة المرأة بالمرأة) ورفض المبدأ القائل بأنه يوجد نفس الخصائص لكل إنسان، كما يدحض أى مبدأ أخلاقي يفترض أن الناس جميعا لهم نفس الخصائص، ويؤكد من جانب آخر على اختلاف الخصائص بين الذكر والأنثى وأن كل فرد قادر على أن تكون له خصائص مختلفة عن الخصائص النمطية الشائعة في جنسه سواء أكان ذكرا أم أنثى، ولا يصر نيتشه على أن لكل إنسان أدوارا محددة بل يؤكد تعدد الإمكانيات. وبالرغم من أن نيتشه يميل إلى الأسلوب الطبيعي لممارسة الجنس، فإنه يرى أن كل أنثى لها مواقف نفسية مختلفة وإمكانات متفاوتة.

رابعا: يشجع نيتشه إعادة النظر في العلاقات بين الرجال والنساء، وهو يبدو أكثر من معاصريه ملتزما بفكرة أن الأدوار والعلاقات الممكنة بالنسبة لأعضاء الجنسين تخضع للتغيير وأن التغيير من هذا النوع مرغوب فيه.

خامسا: بافتراض أن التغيير يحدث في هذه المستويات وأن الأفراد ينبغي أن يكونوا غير محددين بنماذج مكررة اجتماعيا، يجعل نيتشه النوع مشكلة أو موضع إشكال. ربما لم يكن النوع من اهتماماته الرئيسية، بل ربما لم يكن موضوعا يدعم اهتمامه، ومع ذلك كان نيتشه (في العلم المرح على الأقل) رائدا في نظرية النوع[٣٥].

يعد تفسير دريدا لفلسفة نيتشه النسوية من التفسيرات الهامة التي استند إليها أصحاب النزعة الأنثوية، فقد اتخذ دريدا علاقة نيتشه بالنساء مفتاحا لفهم وتفسير فلسفته، وهو التفسير الذى يلقي الضوء على علاقة نيتشه الغامضة بالمرأة وتماثل هذه العلاقة مع موقفه من الحقيقة، وقد تصورها دريدا في شكل قانون جدلي في محاولة منه لكشف هذا الغموض؛ فيصف في كتابه "آثار" علاقة نيتشه بالمرأة من خلال ثلاثة مواقف؛ لقد كان:

- يفزع من المرأة المخصية (المسترجلة) castrated woman أي التي يغلب عليها طابع الذكورة.
- يفزع من المرأة التي تخصي الرجال castrating woman أي المرأة التي تقهر الرجال.
- يعشق المرأة التي تؤكد إرادتها كامرأة affirming woman تأكيدا حاسما[٣٦].

وقد استعانت كيلي اوليفر Kelly Oliver بقراءة دريدا لنيتشه وحاولت استخراج المواقف الثلاثة من كتابات نيتشه ومضاهاتها بموقفه من الحقيقة حيث قابلت الموقف الأول بإرادة الحقيقة، والثانى بإرادة الوهم، والثالث بإرادة القوة لتتبين ارتباط هذه المواقف إما بتعزيز الحياة أو بالعمل على تدهورها.

فى الموقف الأول تحاكي المرأة إرادة الحقيقة عند نيتشه فكلاهما (أى إرادة الحقيقة والمرأة) تؤمن بأنها قاطعة وضرورية، تُسلب المرأة المخصية من جنسها وتتصور أنها نمط آخر من الرجال، أي تتنكر لأنوثتها لتثبت نفسها كرجل. ينظر نيتشه إلى النزعة الأنثوية على أنها تنتقص من الأنوثة وتتنكر لقدرة المرأة الإنجابية لينظر لها باعتبارها متساوية مع الرجل. وتعاني المرأة المسترجلة من إرادة الحقيقة وتزعم أنها الحقيقة الموضوعية: "العالم الحقيقي الذي لايمكن الوصول إليه الآن موعود للرجل الحكيم، والتقيّ ولرجل الفضيلة ...تقدم الفكرة: ...تصبح امرأة"[٣٧] ويشبه نيتشه المرأة في هذه الحالة بالفيلسوف الدوجماطيقي الذي يزعم امتلاك الحقيقة، فقد سيطر

الطغيان الميتافيزيقي لإرادة الحقيقة على تاريخ الفلسفة منذ نظرية المثل الأفلاطونية وحتى عالم الشيء في ذاته عند كانط. لقد أبدع الفيلسوف الميتافيزيقي الحقيقة المستبدة ووضعها بعيدا عن متناول يده وأطلق عليها اسم "الشيء في ذاته". وفي الجانب الآخر فإن الأنثى، مثل الفيلسوف الميتافيزيقي، تبجل "المرأة في ذاتها" ثم تحاول أن تثقب الحجاب لتكشف عن المرأة كما هي في ذاتها: "تتمنى المرأة أن تكون مستقلة ولهذا تبدأ في تنوير الرجال عن المرأة كما هي as she is. هذه واحدة من التطورات السيئة في أوربا القبيحة"[٣٨].

إن كلا من الفيلسوف الميتافيزيقي والمرأة – إذن – منوم مغناطيسيا بإرادة الحقيقة، كلاهما يسعى للشيء في ذاته، للواقع الموضوعي. هذا الموقف من كليهما – في رأي نيتشه – مُعادٍ للحياة. فالحقيقة الموضوعية معادية لتدفق الحياة ومشاعر الحياة الحسية المحيطة بنا، ومعادية أيضا لتعددية التفسيرات تماما كما أن المرأة المسترجلة معادية لمشاعر المرأة ككائن حسي. إننا كما يقول نيتشه نخفي الحقيقة وراء شجرة ثم نمتدح أنفسنا عندما نجدها، ويتصف هذا الموقف من الحقيقة ومن المرأة بالعقم لأنه يخلط بين وسيلة الحياة والحياة كغاية في ذاتها: "الإنسان قد كرر نفس الخطأ مرة بعد المرة: وجول وسيلة الحياة إلى أنموذج أو معيار للحياة، وبدلا من أن يكتشف ذلك النموذج أو المعيار في أقصى درجة من الإقبال على الحياة ذاتها. بدلا من ذلك نجده قد وظف وسيلة الحياة وجعل منها نوعا متميزا من الحياة وبذلك استبعد سائر الأشكال الأخرى للحياة، أي أنه باختصار قد ركز جهده في اتخاذ موقف انتقادي وانتقائي للحياة. ومعنى هذا أن الإنسان في النهاية يحب الوسائل لذاتها وينسى أنها مجرد وسائل وبذلك تدخل هذه الوسائل في وعيه على أنها غايات ومعايير للغايات. ومعنى هذا أيضا أن نوعا معينا من البشر يعامل شروط وجوده بوصفها شروطا مطلقة يمكن أن تفرض كما لو كانت هي القانون أو الحقيقة أو الخير أو الكمال، أي أنه يلجأ إلى الاستبداد والطغيان"[٣٩].

هكذا تكون الحركة الأنثوية في الموقف الأول (المرأة المخصية – إرادة الحقيقة) قد بدأت كوسيلة لتحسين الوضع الاجتماعي والاقتصادي للمرأة ثم تحولت إلى غاية في ذاتها فأصبحت حركة عقيمة لا تخدم الحياة، لأنها عندما تتحول إلى حقيقة قاطعة فهي تنكر الحياة. وترى كيلي أوليفر أنه عندما نطبق نظرية نيتشه على النزعة الأنثوية المعاصرة "ندرك أن أنصار هذه النزعة، مثل الفلاسفة الميتافيزيقيين، يقسمون العالم إلى: العالم الحقيقي والعالم الظاهر لكي يعززوا الحياة. العالم الظاهر هو العالم الذي يعيش فيه الناس، عالم يسيطر عليه الرجال، عالم يعكس قيمة أدنى للنساء طالما يشغل النساء موقفا اقتصاديا – اجتماعيا ضعيفا. عالم يَبدُونَ فيه كائنات وضيعة. وإن العالم الحقيقي هو عالم المرأة "كما هي في ذاتها" as she is لا "كما تبدو" as she appears وللوصول إلى هذا العالم الحقيقي فلابد من تغيير الموقف الاجتماعي – الاقتصادي، والمقصود بالتغيير إبداع عالم يشغل فيه النساء وضعا اجتماعيا – اقتصاديا مثل الرجال"[٤٠].

ومن جهة أخرى فإن هدف الفيلسوف الميتافيزيقي من تقسيم العالم إلى عالم حقيقي وعالم ظاهري "كان نوعا من خداع الذات بشكل نافع: بحيث يلجأ إلى وسائل مختلفة ويبتكر صيغا وعلامات يستطيع عن طريقها أن يختزل التعدد المربك في نسق أو مخطط نافع أو يمكن التعامل معه. لكن واأسفاه! فقد دخلت في اللعبة مقولة أخلاقية وهي مقولة مفادها أنه لا يوجد مخلوق يريد خداع نفسه ومن ثم يترتب على هذا أنه لا توجد إلا إرادة واحدة للحقيقة ...إن هذا هو أعظم الأخطاء الفادحة التي ارتكبت على وجه الأرض، فقد اعتقد بعض الناس أنهم يملكون معيارا للواقع في صورة أشكال عقلية – بينما حقيقة الأمر أنهم امتلكوها لكي يصبحوا سادة مسيطرين على الواقع ولكي يسيئوا فهم الواقع بطريقة ملتوية"[٤١]. هكذا نجد أن كلا من المرأة والحقيقة بوصفهما إرادة الحقيقة عاجزان عن خدمة الحياة عندما قلبا وسيلة الحياة إلى غاية لها؛ فإرادة الحقيقة

تخدم الحياة فقط عندما تكون وسيلة للحياة أو خيالاً يعزز الحياة، والخيال يعزز الحياة فقط عندما تصبح إرادة الحقيقة إرادة للوهم الذي هو في خدمة الحياة الصاعدة، وهذا ما نجده في الموقف الثاني.

في الموقف الثاني تقهر المرأة الرجال من خلال الأوهام التي تستخدمها ببراعة، إنها كالممثل أو الفنان الذي يلعب بالحقيقة ويقوض سلطة ميتافيزيقا الحقيقة عن طريق الوهم، وتحاول إقناعنا بحقيقة واحدة وهي أنه ليست هناك حقيقة واحدة. تستخدم المرأة مبادئ النزعة الأنثوية لصلحتها الشخصية من خلال الأوهام والأدوار التي تلعبها: "إنها المرأة التي يمكن أن تلعب دور السكرتيرة الخاضعة لكي تحصل على وظيفة (إنها تستخدم مبادئ المجتمع المتمركز حول الرجولة لصلحتها الشخصية) ثم يمكن أن تلعب دور النشط اجتماعيا لتطلب مرتبا متساويا (إنها تستخدم مبادئ النزعة الأنثوية لصلحتها الشخصية) ومن خلال الأدوار التي تلعبها فإنها تخصي ميتافيزيقا الحقيقة، تقطع قوتها باللعب بها ضدها. مثل الحرباء، تتغير لتحمي نفسها من تهديدات البيئة ...المرأة التي تقهر الرجال تتظاهر بشكل لعوب لصلحتها ...تقهر الحقيقة عن قصد ... تستبدل بها الأوهام"[٤٢].

إن المرأة التي تقهر الرجال، كالفنان، ترفض حدود المنطق والعلم، العلم يسخر من أوهام الفنانين، والفنانون والممثلون يبدعون الأوهام التي تبدو على أنها حقيقة. وتتعلق المرأة في هذا الموقف الثاني بأوهامها وتعتقد أن الوهم الذي أبدعته هو مصدر قوتها. إنها هي التي أبدعت هذا الوهم، وهذه هي إرادة الوهم التي لا تخدم الحياة. المرأة هنا تتمسك بمنظور واحد على حساب المناظير الأخرى، والحياة هي الثمن الذى يجب أن يُدفع. إنها تخطئ الوسيلة من أجل الغاية، وبذلك تصبح المرأة التي تقهر الرجال نسخة أخرى من المرأة المسترجلة أو المخصية؛ فيترتب على هذا أن لا تكون إرادة الوهم في خدمة الحياة ولا تمجدها. ولكن في كل الأحوال فإن المرأة التي تقهر الرجال تكون أكثر قوة من المرأة المخصية، الأوهام هنا تقوض إرادة الحقيقة ولكنها لا تدمرها. إننا لا نستطيع أن ننظر إلى الحقيقة المرعبة ولذلك فمهمتنا هي ارتداء الأقنعة لنتحمل رعب الطبيعة، وإرادة الوهم هي التي تحمينا من النظر في رعب الطبيعة، بدون الأقنعة لايمكن تبرير أي شيء، ولا يمكن تبرير العالم بالمنطق والعلم، فقط يمكن تفسيره باعتباره ظاهرة فنية. المرأة التي تقهر الرجال – إذن – تقهر ميتافيزيقا الحقيقة بالتفسير المبدع للعالم، بجدل الأقنعة وهذه الأقنعة ضرورية، فهي التي تحمينا من النظرة العميقة في رعب الطبيعة. وترى كيلي أوليفر أن: "نيتشه أيضا قهر الحقيقة من خلال جدل الأقنعة، إنه قهر ميتافيزيقا الحقيقة من خلال أوهامه واستعاراته المبدعة، فقد أبدع وجوها مختلفة من كل من الحقيقة والمرأة أدت إلى غموض كليهما وأبدع أوهاما عديدة ومختلفة لكليهما، إنه كان يفزع من المرأة التي تقهر الرجال"[٤٣].

أما عن الموقف الثالث من هذا الثالوث الجدلي فهو حول المرأة التي تؤكد إرادتها ولا تحتاج إلى الحقيقة. فكما يقول نيتشه لقد رُكبت طبيعة النساء بحيث تصيبهن الحقيقة كلها بالاشمئزاز، فالمرأة تؤكد نفسها بدون الرجل وبدون نزعته المتمركزة حول العقل، والمرأة التي تؤكد إرادتها تمثل النموذج الديونيسي المبدع، إنها الأم الأصلية، إرادة الحياة المثمرة التي هي إرادة القوة. إنها ديونيسيس، التغيير، الصيرورة، الرغبة التي تتمثل في التدمير أو الإبداع، هذه القوة الديونيسيوسية تحمل المستقبل في رحمها. ويستخدم نيتشه استعارات بيولوجية كالرحم، الأم، الحمل الدائم، الحياة المنجبة ليصف هذه القوة الديونيسيوسية ويشدد على أن المرأة التي تؤكد إرادتها هي الأم الحامل بشكل أبدي، والحمل هنا استعارة نيتشوية للإبداع الدائم، إنها الأنثى الخالدة التي تؤكد نفسها دائما عن طريق الإنجاب المستمر، وهذا الموقف من المرأة – الحقيقة عند نيتشه هو الأكثر أصالة وهو الذي يمجد ويخدم الحياة الصاعدة.

ولكن المرأة التي تؤكد إرادتها هي أيضا مرعبة إذا لم تكن مقنعة، وإذن فلكي نفسر الحقيقة – المرأة بشكل مبدع فلابد أن ندرك هذا الثالوث الجدلي في كتابات نيتشه: المرأة الديونيسيوسية تؤكد نفسها بعيدا عن ميتافيزيقا الحقيقة، إنها إرادة القوة، الأم الأصلية، الحامل بشكل أبدي لكنها أيضا مرعبة؛ لهذا فنحن نحتاج إلى أقنعة مبدعة من خلال إرادة الوهم عند الفنان. والمرأة التي تقهر الرجال تخفي التدفق الديونيسي لإرادة القوة من خلال أقنعة الفنان والممثل، إنها أيضا تدمر سلطة ميتافيزيقا الحقيقة وتستعيض عنها بتفسيرات متعددة. ووفقا لاقتراحات دريدا فنحن نبدع هذا الثالوث الجدلي لكي نفسر غموض نيتشه الفلسفي عن مسألة الحقيقة – المرأة، ولندرك أن لدى نيتشه علاقة حب وكراهية للمرأة تماما كما لديه حب وكراهية للحقيقة، وكما لا توجد حقيقة واحدة عند نيتشه، فإنه لا توجد امرأة واحدة أيضا؛ فالحقيقة مثل المرأة ليست سوى تفسيرات وليست بواقع موضوعي.

المرأة حاملة المستقبل: كانت هذه بعض تفسيرات أنصار النزعة الأنثوية لفلسفة نيتشه النسوية، فهل استطاعت هذه التفسيرات أن تبلور علاقة نيتشه بالنساء وتحسم الجدل القائم حول كراهيته لهن؟ لا نظن أنها حسمت هذا الأمر وربما لن يحسمه أي تفسير آخر لفلسفته. ولكن ما يلح علينا الآن – وعلى الرغم من كل التفسيرات السابقة – هو السؤال الآتي: ما هو الدور الذي تلعبه المرأة في فلسفة نيتشه؟ أو بمعنى آخر: ماذا يريد نيتشه من المرأة؟ ربما نجد الإجابة في أهم أعمال نيتشه وأكثرها نُضجًا، أعني "هكذا تكلم زرادشت" الذي يذخر بنماذج وصور عديدة ومتناقضة للمرأة فهي الحكمة والحياة، وهي اللعوب والمراوغة، وهي الحاملة لصفات العبيد والطاغية فى آن واحد، وهي التي لا تصلح إلا للطاعة، القادرة على الحب فقط ..إلخ. من كل هذه الصور والنماذج "ما الذى يريده زرادشت من المرأة؟ فى كلمة واحدة: إن ما يريده زرادشت من المرأة هو نفس الشيء الذي يريده من الرجل، وهو تمهيد الطريق للإنسان الأعلى، لمستقبل الإنسانية"[٤٤] هدف زرادشت هو إبداع إنسانية جديدة، مستقبل جديد، إنسان أعلى، وما يريده زرادشت من المرأة هو أن تكون النموذج الديونيسي المبدع، أن تلعب دورا مناظرا له، أن تكون طاقة متدفقة حامله بالمستقبل، يريد منها إنجاب طفل وإبداع الإرادة بداخله: "ليتوهج الكوكب السَّنِيّ في حبك أيتها المرأة، ليهتف شوقك قائلا: لأضعن للعالم الإنسان المتفوق"[٤٥].

يريد زرادشت من المرأة أن تكون حاملة المستقبل: "لتكن المرأة لعبة صغيرة كالماس تشع فيها فضائل العالم المنتظر"[٤٦] وربما يكون السؤال الآن: ما الذي يمكن أن يتعلمه أصحاب النزعة الأنثوية من "هكذا تكلم زرادشت" على وجه التحديد؟ هل هو الاستماع إلى نصائحه وتعليماته، أم أن يكونوا من تلاميذه، أو أن يكونوا مساعدين له في تنشئه الإنسان الأعلى؟ قد تأتي الإجابة على لسان زرادشت نفسه: "علمت الناس جميع أفكاري وأبنت لهم جميع رغباتي إذ أردت أن أجمع وأوحد ما في الإنسانية من بدد الأسرار وتصاريف الحدثان فقمت بينهم شاعرا أحل الرموز وأفتديهم من الصدف العمياء لأعلمهم أن يبدعوا المستقبل وينقذوا بإبداعهم ما انصرم من الأحقاب. لقد وجهت الناس إلى إنقاذ الإنسانية مما أدرج الماضي في أغوارها بتغيير كل "ماكان" إلى أن تنتصب الإرادات معلنة أن ما تم هو ما كانت تريد أن يكون وأن هذا ماستريده في كل زمان. بهذا رأيت السلام للناس وهذا ما علمتهم أن يدعوه سلاما"[٤٧] أى أن ما يريده زرادشت هو التفكير في مستقبل الإنسانية، إنه يريد إنقاذ الماضي من خلال الحاضر وفي ضوء المستقبل، إنه لا يريد أن يدين الماضي ولا يمكن أيضا أن يدعه يتحكم فيه، بل على المرء أن ينقذه (أى الماضي) بتأكيده في ضوء رؤيته الخاصة للمستقبل.

خاتمة:

بعد كل ماسبق هل يمكن اعتبار نيتشه الجد الأكبر للنزعة الأنثوية، أم إنه مناهض لها كما كشفت معظم النصوص المستقاة من أعماله؟ حقيقة الأمر أنه لابد من التأني في الحكم على ظاهر عبارات نيتشه، فعندما نتعامل مع فيلسوف على شاكلته لابد أن نذهب إلى ماوراء الكلمات، وعند قراءته لابد أن نفرق بين ما يؤكده وبين ما يمكن أن يفهمه أو يستشفه القارئ من النصوص؛ ألا يكمن وراء كل هذا الاحتقار للمرأة شيء آخر أكثر دلالة وأهمية؟ إن الأمر يبدو كذلك، كما سيتضح بعد قليل، فليست المرأة فقط هي التي تجيد المراوغة كما يقول نيتشه، بل لعله هو نفسه قد أسقط إتقانه فن المراوغة على المرأة.

إن فكرة نيتشه عن القيمة الأسمى للجسد والغرائز يحوم حولها الغموض وتجسد هذه المراوغة، فهو من ناحية يؤكد على غريزة الأمومة وعلى أهمية قدرة المرأة الإنجابية، بل إن الرجل القوى (وهو النموذج الإنساني المفضل عنده) يجب أن يكون حاملا بالمستقبل– إذا جاز هذا التعبير – وقادرا على المعاناة في الإبداع مثلما تعاني المرأة في الإنجاب. ومن ناحية أخرى نلمس من بعض نصوصه ومن علاقته الغامضة بأمه فكرة استبشاع الأمومة التي يشعر بها معظم الرجال عندما يتذكرون أن بدايتهم الأولى تكونت في رحم امرأة وأنهم خرجوا من أحشائها؛ مما يجعلهم يعتقدون أن هذه البداية البشعة – في تصورهم – قد تحدث نوعا من الخلل أو الاضطراب في المفهوم السائد عن الذكورة والسلطة الذكورية. قد تلقي هذه الفكرة – أي فكرة الاستبشاع – ظلالا من الشك حول مصداقية إعادة تقييم نيتشه للجسد والغريزة وخاصة جسد الأم وغريزة الأمومة التي هي في نهاية الأمر نموذج القوة الإبداعية الديونيسية.

في مقال مبكر له بعنوان "الحقيقة والكذب في الحس الأخلاقي المبالغ فيه" أكد نيتشه على أن الكلمات لا تعكس العالم بل تبدع أشياء على حساب أشياء أخرى. معنى هذا أن الطريقة التي نتحدث بها عن العالم ليست هي العالم نفسه ولا هي انعكاس له، بل هي تولد لدينا الإحساس بواقع العالم. بمعنى آخر أن اللغة تخلق أو تبدع العالم، وأن ما ندعوه منطق العقل ليس سوى نتاج لقواعد اللغة، وبناء على هذا فإن وصفنا للأنوثة وحديثنا عن دونية واحتقار المرأة ليست إلا إبداعات بشرية لغوية وليست حقائق طبيعية في المرأة، بحيث يمكن أن نصف اللغة بأنها "الساحرة العجوز الخادعة" التي إذا ما قمنا باستخدامها بشكل آخر مختلف يمكننا أن نبدع واقعا جديدا لا يرتبط بجنس معين سواء كان رجلا أو امرأة. وإذا مانظرنا إلى نصوص نيتشه من هذه الوجهة من النظر، فسيجد أصحاب النزعة الأنثوية في فلسفته بارقة أمل تدعم مبادئهم، خاصة أن المعاصرين من أنصار هذه الحركة يعملون بجدية لفهم قوة اللغة في تشكيل أساليب وجودنا في العالم.

لقد نظر نيتشه إلى المرأة نظرة سطحية عندما رد كل الصفات السلبية فيها إلى صفات أو حقائق طبيعية، ولم يرد هذه الصفات إلى الظروف التاريخية والاجتماعية التي خضعت لها المرأة عبر عصور طويلة وفرضت عليها من قبل السلطة الذكورية. ليس هذا فحسب بل إنه قام بتفسير النماذج الاجتماعية للسلوك الأنثوي من منطلق نفس السلطة الأبوية الذكورية فجاءت تفسيراته كما لو كانت سلوكا غريزيا في المرأة، وأعفى الرجال تماما من مسئولية هذا السلوك، وفشل في إدراك أن الوضع السلبي للمرأة ارتبط ارتباطا وثيقا بالثقافة التي قيمتها ونظرت إليها على أنها مخلوق الهدف الوحيد من وجوده هو المحافظة على الإنجاب، مما نتج عنه احتفاظ المرأة بوضع اقتصادي واجتماعي وسيكولوجي معتمد على الرجل، مما عوق نشاطها الأنثوي وحجبها عن المشاركة في الإنجازات الاجتماعية وغيرها من أنشطة الثقافة والمجتمع. وربما تكون عبارات نيتشه عن النساء مجرد صدى لآراء مفكري عصره التي تبناها بدون نقد فلم يدعمها بأدلة أو براهين، وفي هذه

الحالة نجد أنفسنا أمام مفارقة جديدة من مفارقات نيتشه أو واحدة من متناقضاته. إن الفيلسوف الذي زلزلت نزعته النقدية الفكر الأوربي يتناول الآراء الشائعة عن المرأة في القرن التاسع عشر دون أن يفندها بالنقد. ولكن عداء نيتشه للمرأة ليس مجردَ صدى لتأثره بثقافة عصره فحسب، بل يعكس أيضا تأثره الشديد وتعلقه بالتراث اليوناني القديم الذي ورث عنه احتقار كل من سقراط وأفلاطون وأرسطو وآخرين غيرهم للمرأة ووضعها المهين في المجتمع اليوناني القديم فإذا بالفيلسوف الذي حطم التراث الفلسفي بمطرقته قد استثنى من هذا التراث عداوته التقليدية للمرأة !!!

ولكن نيتشه لم يزعم أن تعليقاته على النساء حقيقية. وقد يندهش البعض من هذا الاعتراف عندما يصدر عن مفكر شن حربا شعواء على الحقيقة: "بعد هذه المواطنة الموفورة التي لستها في نفسي ربما يُسمح لي أن أقرر عددا قليلا من الحقائق عن المرأة من حيث هي امرأة في ذاتها woman as such – مع التسليم منذ البداية بأن هذه الحقائق ليست بعد كل شيء سوى حقائقي أنا only my truth"(٤٨). فتعليقات نيتشه عن النساء – إذن – هي فقط قناعاته هو نفسه. أما عن العبارة الشهيرة التي وردت في "هكذا تكلم زرادشت" ونصها: "إذا ماذهبت إلى النساء فلا تنس السوط" وهي العبارة التي كثيرا ما يتم اقتباسها للبرهنة على عداء نيتشه للمرأة، فقد يخفف من غلوائها ما تم في أحاديث أجراها شخص يدعى سباستيان هاوسمن Sebastian Hausmann مع نيتشه يقول فيها وهو يسترجع حوارا جرى بينه وبين نيتشه عن الفقرة الخاصة بالسوط: نظر إليَّ نيتشه مندهشا وقال لي: ولكن أرجوك، من المؤكد أن هذا لا يمكن أن يسبب لك أى مشكلة! أقصد أن من الواضح ومن المفهوم أنها كانت مجرد دعابة، أسلوب رمزي مبالغ فيه في التعبير. إذا ما ذهبت إلى امرأة فلا تجعلها تُخضعك بنزعتها الحسية. لا تنس أنك أنت السيد وأن مهمة المرأة الحقيقية التي ليست مهمة بسيطة هي أن تخدم الرجل بأن تكون له رفيقا ودودا يجمل حياته"(٤٩).

وعلى الرغم من كل ما ورد في نصوص نيتشه من عبارات تنم عن احتقار للمرأة فإننا يمكن أن نجد ما بين سطور هذه النصوص معاني أخرى تُعلي من شأن المرأة ويتضاءل أمامها هذا الاحتقار! ألم يلق نيتشه بمسئولية إنتاج جنس جديد على عاتق المرأة؟ أليست هي التي ستمنح الميلاد للإنسان الأعلى (السوبرمان) وتبدع إرادة القوة بداخله، ذلك الكائن الذى سيجدد الثقافة في أوربا المنهارة، وهي المهمة التي تتوارى بجانبها كل السلطة الذكورية التي أعلى نيتشه وتراثه الفلسفي كله من شأنها. ما الرجل إلا وسيلة تستخدمها المرأة من أجل تحقيق غايتها النبيلة، إن لغز المرأة – كما رأينا – يكمن في الحمل، وإن حل اللغز هو إنجاب الطفل، إنتاج جنس جديد من الإنسان الأعلى. ونتذكر هنا قول هيراقليطس إن العالم يحكمه طفل، أو عبارة "إن زيوس هو طفل يلعب". لقد ذكر نيتشه ما يحمل هذا المعنى في (هكذا تكلم زرادشت): "في كل رجل حقيقي طفل يتوق إلى اللعب"(٥٠)، ومهمة المرأة هي كشف النقاب عن هذا الطفل الذي هو أمل الحضارة الجديدة التي يريدها نيتشه والتي حطم من أجلها الحضارة الأوربية.

بعد كل ما سبق هل يمكن لنا أن نطلق على نيتشه اسم كاره النساء؟ ربما نستطيع الإجابة على هذا السؤال إذا أدركنا جيدا أن الأشياء ليست أبدا خيرا ولا شرا بالنسبة لنيتشه، ليست حقيقة ولا زيفا، ليست رجلا أو امرأة؛ ففي كتاباته لايمكن أن نفصل أو نفرق أو نقرر بين قطبين، إن الأشياء يمكن أن تكون كليهما أو لا تكون شيئا منهما على الإطلاق.

ونصوص نيتشه عن النساء بأساليبها المتعددة ونماذجها المختلفة لا يمكن تصنيفها تحت مقولة واحدة؛ فالمعنى الحقيقي لأي من هذه النصوص يظل سؤالا غير قابل للإجابة أو التحديد، ولعل هذه المتناقضات والعبارات المراوغة التي تحمل أكثر من معنى هي جزء من نزعة نيتشه المنظورية، أي أن للشيء الواحد أو الرأي الواحد أوجها مختلفة ومن الممكن أن تكون متناقضة،

ولعل القيمة الحقيقية لفلسفة نيتشه بمجملها تكمن فيما تثيره من آراء وأفكار يتفق ويختلف عليها المشتغلون بالفلسفة، بحيث يمكن لنا أن نقول إن القيمة الحقيقية لنيتشه تكمن في أنه – إذا ما استخدمنا رأيه هو نفسه في الحقيقة – ليس هناك نيتشه واحد، بل هناك تفسيرات عديدة لنيتشه. وإذا كان هدف النزعة الأنثوية هو الأمل في الوصول إلى مجتمع غير ظالم فإنه ما زال هناك شيء ما عليها أن تتعلمه من زرادشت وهو أن تقوم بنفس المهمة التي أراد القيام بها، عليها أن تدمر وتحطم لائحة القيم القديمة لإبداع قيم أخرى جديدة وأهم هذه القيم هو الإنسان الأعلى الذي ستنجبه المرأة التي حقرها نيتشه كما مجدها أيضا وأعلى من قدرها.

الهوامش:

---

(1) The Oxford Companion . Ed. By Ted Honderich . Oxford University Press. 1995 . art Feminism . p. 270

(2) Grimshaw , Jean : Philosophy and Feminist Thinking . University of Minnesota Press . 1986 . p . 35

(3) Nietzsche , F : Ecce Homo . Translated by Walter Kaufmann . .New York . Vintage Books . 1967 . sec. 1 Why Iam so Wise .

(4) Gray , Jean : Ecce Homo : Abjection and "the Feminine . in Feminist Interpretations of Fridrich Nietzsche . Ed . by Kelly Oliver and .Marilyn Pearsall . The Pennsylvania State University Press . 1998 . p . 157 .

(5) Nietzsche , F : Ecce Homo . Why Iam So Clever . sec . 4 .

(6) Ibid : sec . 10

(7) Gray , Jean : Ibid . p 161, 162 .

(8) Nietzsche , F : Beyond Good and Evil . Tras. Walter Kaufmann . New York . Vintage Books Edition 1966 . p 2 .

(9) Ibid : p 2 .

(10) Ibid : p . 232 .

(11) Ibid : 232 .

(١٢) نيتشه، فريدريك: هكذا تكلم زرادشت. ترجمة فليكس فارس. بيروت، منشورات المكتبة الأهلية ١٩٣٨: ص ١٣٧.

(١٣) المرجع السابق: ص ١٣٦.

(١٤) المرجع السابق: ص ٢٥٨.

(15) Nietzsche , F : The Gay Science . Trans . by Walter Kaufmann . New York . Vintage Books Edition . 1974 . sec . 339 .

(16) Ibid : sec . 67 .

(17) Ibid : sec . 66 .

(18) Ibid : sec . 65 .

(19) Ibid : sec . 68 .

(20) Ibid : sec . 59 .

(21) Ibid : sec . 363 .

(22) Ibid : sec . 227 .

(٢٣) نيتشه، فريدريك: هكذا تكلم زرادشت: ص ٩٠.

(24) Rosen, Stanley: The Mask of Enlightenment: Nietzsche's Zarathustra. Cambridge University Press . 1995 . p 117 . ם

(25) Singer, Linda: Nietzschean Mythologies: The Inversion of Value and the War Against Women. in Feminist Interpretations of Friedrich Nietzsche. p178.

(٢٦) نيتشه، فريدريك: هكذا تكلم زرادشت: ص ٨١.

(٢٧) المرجع السابق: ص ٩١.

(28) Biddy Martin : Women and Modernity : The (Life) Styles of Lou Andreas-Salome Ithaca: Cornell University Press . 1991 . p 98 .

(٢٩) ورد نص شوبنهور في: Grimshaw , Jean : Philosophy and Feminist Thinking , p 37

(30) Derrida , Jacques : Spurs . trans . by Barbara Harlow . Chicago. University of Chicago Press . 1979 . p . 7 .

(31) Wininger , J , Kathleen : Nietzsche's Women and Women's Nietzsche . in Feminist Interpretatons of F. Nietzsche . p. 246

(32) Tirrell, Lynne : Sexual Dualism and Women's Self-Creation : On the Advantages and Disadvantages of Reading Nietzsche for Feminists . in Feminist Interpretations of F Nietzsche . p 206

(33) Nietzsche , F : Beyond Good and Evil . sec . 238

(٣٤) انظر: Singer , Linda : Nietzschean Mythologies p . 181-184

(35) Higgins , Kathleen Marie : Gender in Gay ,Science . in Feminist Interpretations of Friedrich Nietzsche . p 146 – 147

(36) Derrida , Jacques : Spurs . p . 101

(37) Nietzsche , F : The Twilight of The Idols . trans . by Anthony M . Ludovici . New York . Russell& Russell . 1964 . p. 24

(38) Nietzsche , F : Beyond Good and Evil . p . 182

(39) Nietzsche , F : The Will to Power . trans . W . Kaufman and R . J . Hollingdale . New York . Random House . 1962 . p . 194

(40) Oliver , Kelly : Woman as Truth in Nietzsche 's Writing . in Feminist Interpretations of F . Nietzsche . p. 71

(41) 315 p .. Nietzsche , F : The Will to Power

(42) Oliver , Kelly : Woman as Truth in Nietzsche's Writing . p . 73

(43) Ibid : p . 75

(44) Lorraine , Tamsin : Nietzsche and Feminism : Transvaluing Women in Thus Spoke Zarathustra . in Feminist Interpretations of F . Nietzsche . p. 120

(٤٥) نيتشه، فريدريك: هكذا تكلم زرادشت: ص ٩١.

(٤٦) المرجع السابق: ص ٩١.

(٤٧) المرجع السابق: ص ٢٢٧ – ٢٢٨.

(48) Nietzsche , F : Beyond Good and Evil . sec . 231

(٤٩) ورد الحوار في: Rosen , Stanley : The Mask of Enlightenment . p 120

(٥٠) نيتشه، فريدريك: هكذا تكلم زرادشت: ص ٩١.

في المصطلح العلمي العربي: المبادئ والآليات

محمد حسن عبد العزيز

الموقف المعاصر

إن التقدم العلمي والتقني المذهل في العصر الحديث - الذي يطرد بغير حد وينتشر بغير عائق - يفرض على لغتنا العربية أن تهيئ نفسها لمتطلباته بتوفير آلية مصطلحية تمكن العلماء، والمترجمين، ورجال الصناعة، والتجارة من الانتفاع بمنجزات العلم وثمرات التقنية . وينبغي أن يتوافر في هذه الآلية من اليسر والضبط والملاءمة ما يجعلها تنتج ما نحن بحاجة إليه من منظومة مصطلحية تتمثل في ما لا يحصى من مصطلحات العلوم والفنون والصناعات .

يتفق اللغويون والعلماء والباحثون وغيرهم ممن لهم علاقة بالبحث العلمي والترجمة على أن منظومة المصطلحات الموعودة ينبغي أن تكون موحدة في العربية , وشاملة لكل العلوم والفنون والصناعات ، وهم متفقون على ما ينبغي أن يتوافر في المصطلح العربي من شروط , فيكون للمصطلح الواحد- بعامة- مفهوم واحد يعبر عنه بوضوح ودقة ، وأن يكون للمفهوم الواحد مصطلح واحد ، وأن تكون بنية المصطلح موافقة لطبيعة العربية في بناء ألفاظها وعباراتها .

بيد أن ما هو كائن بالفعل يخالف ذلك مخالفة ظاهرة؛ فمنظومة المصطلحات متخلفة لا تساير التقدم ، فالمصطلح الواحد له أكثر من مفهوم واحد لغير ضرورة ، والمفهوم الواحد له عدة مصطلحات لغير حاجة ، وفي بعض مصطلحاتهم غموض أو لبس أو مخالفة لطبيعة العربية في البناء والتركيب.

وهذه الحال من الفوضى تعكس فوضى فكرية ومنهجية ونقصا خطيرا في المعارف والمدركات الحديثة . ولعل هذا ما يلجئ أصحاب الحاجات إلى المصطلح الأجنبي وحده حيث يسعفهم بما يبتغون أو إلى المصطلح الأجنبي وإلى جواره مرادفه بلفظ عربي توخيا للدقة والوضوح وأمانا من اللبس والغموض .

إن وحدة الفكر العربي أصبحت الآن أكثر ضرورة من ذي قبل؛ ففي عصر المعلومات والعولمة لم يعد أمام العالم العربي خيار في توحيد الجهود العلمية المبذولة في تهيئة العربية لتفي بمطالب هذا العصر ، وفي توفير منظومة مصطلحية عربية موحدة تكون أساس التبادل المعرفي وعماد الوحدة الفكرية للشعوب العربية .

ولا ننكر هنا جهود المجامع اللغوية والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ومكتب تنسيق التعريب في الرباط في هذا الشأن ، ولكن عائدها جميعا دون الموعود لأسباب كثيرة، منها أن أعمالها غير ميسورة للباحثين وأن الباحثين أنفسهم مقصرون في طلبها وفي الرجوع إليها .

وينبغى أن تنهض هذه الهيئات بمعالجة نصيبها من هذا القصور الواضح حتى تتوافر معاجمها ودراساتها بين أيدى الباحثين .

ومن متابعتنا لما أخرجته المجامع اللغوية والهيئات المعنية بالمصطلحات والمشتغلون بالمصطلحية من معجمات متخصصة فى شتى العلوم والفنون والصناعات ، ومدارستنا لآليات العمل المصطلحى فى هذه المعجمات ، وفى الأسس النظرية أو المبادئ العامة التى انبنت عليها هذه الآلية ، واشتراكنا فى بعض المؤتمرات العلمية الخاصة بهذين المجالين نستخلص – فيما يتصل بمشكلات العملية المصطلحية– ما يأتى :

١- المعجم المصطلحى العربى الحديث (فى كل العلوم تقريبا) معجم ثنائى يعتمد فى مداخله وتعريفاته على معجم أجنبى .

٢- تعدد اللغات الأجنبية التى تؤخذ عنها المصطلحات .

٣- تعدد الجهات العلمية والمؤسسات المعنية بالمصطلحات .

٤- اختلاف العلماء واللغويين فى الطرائق المستخدمة لاختيار المكافئات العربية ، وغياب آلية عملية لأولية طريقة منها على غيرها .

٥- تأثير النزعات الفردية أو القطرية أو الأيديولوجية فى تعدد الاصطلاح بغير موجب ، وفى تشتيت الجهود التوحيدية .

وفى إطار ما سبق - من متابعة ومدارسة ومشاركة - نستخلص فيما يتصل بالحلول المقترحة بهذه المشكلات ما يأتى :

- توحيد جهود الهيئات والمؤسسات المعنية بالاصطلاح فى معجمات موحدة . وتيسير نشرها وتبادلها فى كل أنحاء العالم العربى .
- إلزام المؤسسات والهيئات العلمية والأفراد بالمصطلحات الموحدة .
- الاتفاق على احترام المبادئ العامة التى تحكم عملية الوضع اللغوى ، وعلى استخدام طرق محددة للوضع واعتماد أولية طريق منها على آخر .

ومع تقديرنا لخطورة تشتت العمل المصطلحى فى العالم العربى وعما قد يكون وراءه من أسباب سياسية واجتماعية ونزعات عنصرية وفردية ، ومع تقديرنا لما يقترح من آليات لتوحيد الجهود والالتزام بالعمل الموحد ، وهى تتطلب رؤية سياسية واجتماعية مشتركة ، وقد تتطلب أحيانا قرارا سياسيا – نرى أن دراسة هذا النوع من المشكلات وما يقترح لحلها يتطلب معالجة خاصة لا ندعى أننا قادرون عليها الآن ، ولهذا وفى ضوء ما نظن بأنفسنا القدرة عليه بحكم التخصص العلمى والاهتمام الشخصى نرى أن التعريف بالمبادئ العامة للوضع اللغوى وبالآلية الضرورية لبناء منظومة مصطلحية ، وبالطرق المقترحة وبأولية طريق منها على آخر أمر حتمى لا يجوز بحال الانفكاك منه لكى تتوحد الجهود وتلتقى ، ولكى تؤتى ثمراتها المرجوة فى تبادل العلوم والمعارف والفنون بين كل أنحاء العالم العربى ، ولكى توفر فى النهاية له ما ينشده من وحدة فكرية ومن رباط قومى وهذا ما تتغيّاه هذه الأوراق .

الوضع اللغوى

نعنى به تعيين لفظ (أو أى رمز آخر) لمعنى (أو مفهوم) سواء أكان هذا اللفظ عربيا أم معرّبا ، وهو المعروف بالوضع العرفى . والوضع إن كان من قوم مخصوصين كأهل الصناعات والعلماء وغيرهم فوضع خاص ، كاستعمال علماء الفيزياء للكلمة (دِثار) لطبقة من مادة خصبة توضع فى بعض المفاعلات خارج قلب المفاعل ، وهى ترادف المصطلح blanket ، وإلا فهو وضع عام إن كان من أهل عرف عام كاستعمال الكلمة (ثلاجة) لجهاز يبرد ما يوضع فيه من سوائل وأطعمة وغيرها[١] .

المبادئ العامة للوضع اللغوى

تخضع أى عملية وضع خاصة أو عامة للمبادئ الآتية :

١- عرفية اللغة :

العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية arbitrary عرفية conventional ، فليس ثمة علاقة ضرورية أو طبيعية بينهما ، ولهذا اختلفت اللغات ، واختلفت لهجات اللغة الواحدة .

وليس لدينا سبب جوهرى يبين لنا لماذا اختير دال بعينه لمدلول بعينه ، وفى كل لغة من اللغات الحية يمكن أن يُستبدل بدال معين دال آخر ، متى تعارف أصحاب اللغة على ذلك .

والعرف يعنى الاتفاق فى السلوك والعمل . إن المتكلمين فى مجتمع معين يستخدمون الكلمات نفسها للإشارة إلى الأشياء نفسها، ويستخدمون أنواعا من التراكيب للتعامل بها فى مواقف متشابهة ، إنه العرف الضمنى الذى يكون الأنظمة ويقرها ويحافظ عليها ، وكل فرد منا يكتسب لغته من مجتمعه المعين ، ويتلقى بين أحضانه كل القواعد التى تنتظم لغته(٢).

وقد بحث العرب فى موضوع العلاقة بين الدال والمدلول حين عرفوا منطق أرسطو الذى ترجم فى بداية النصف الثانى من القرن الثانى الهجرى .

وقد جرى شراح أرسطو من الفلاسفة المسلمين على ما اختاره ، وقالوا إنها علاقة قائمة على الاتفاق أو التواطؤ ، وأنكروا- كما أنكر أرسطو- المناسبة الطبيعية بين الدال والمدلول . وجرى على ذلك أيضا جمهور المتكلمين والأصوليين . أما اللغويون فقد لاحظوا مناسبةً ما بين بعض الكلمات أو الصيغ ومدلولاتها ، ولكنهم- بعامة- قالوا بعرفية العلاقة(٣).

٢- تغير اللغة :

ينبنى على القول بعرفية اللغة إثبات أنها ليست أسماء تقابل مفاهيم موجودة سلفا أو ثابتة لا تتغير ، فالتغير يلحق الدال كما يلحق المدلول .

والتغير اللغوى- كالتغير الاجتماعى- لا محيد عنه , وليس ثمة لغة طبيعية فى العالم استطاعت أن تقاومه . كما أنه يخضع لقوانين اجتماعية فى مجملها ، وهو يلحق عناصر اللغة المختلفة : الأصوات والأبنية والدلالات . ولكن التغير الدلالى أسرع وقوعا وأوضح أثرا ؛ لأنه مصاحب للتغيرات الاجتماعية والثقافية والبيئية التى تقع مع توالى الأزمان .

ولأن اللغة- كأى ظاهرة اجتماعية- نتاج موروث من أجيال سابقة ينبغى علينا قبوله للحفاظ على تماسك المجتمع وتفاهم أفراده- فإن الدوال غالبا ما تحتفظ بثبات نسبى . وعلى هذا تخضع اللغة لعاملين متقابلين أحدهما يعمل على تغييرها ؛ لأنها واقعة فى الزمن ، ومرتبطة بعوامل اجتماعية متغيرة ،والثانى يعمل على تثبيتها ؛ لأنها ميراث السلف الذى لا يمكن التفريط فيه(٤).

تناقل الفلاسفة ما ذكره أرسطو عن علاقة الأسماء بالمسميات وحددوا المفاهيم الخاصة بها فتحدثوا عن الألفاظ المنقولة والمستعارة والمترادفة ، وتكلموا عن التعميم والتخصيص والاشتراك والتباين .. إلخ وهى كلها مفاهيم ناتجة عن القول بتغير أحد طرفى العلاقة الدال أو المدلول . وكان الفقهاء واللغويون سباقين فى هذا المضمار حيث نبهوا إلى ما لحق بعض الألفاظ من تغير فى مدلولاتها بحدوث الإسلام ، وسموها الألفاظ الإسلامية ، وجرى فى كتبهم التفريق بين المعنى اللغوى والاصطلاحى(٥).

٣- تكافؤ اللغات :

لغات البشر متشابهة ؛ لأن البشر الذين يستخدمونها متشابهون فى إدراكهم لما يحيط بهم، ويجربون العالم بطرق متشابهة فى جوهرها . وكل البشر يستخدمون جهازا واحدا للتصويت، وينتجون الكلام ويستقبلونه بطرق متشابهة ، من أجل هذا كله أمكن لكل إنسان أن يتعلم لغة أخرى غير لغته ، وأن يترجم نصا من لغة إلى لغة أخرى . والدليل على ذلك أن العرب

في عصر بني العباس نجحوا في نقل علوم اليونان والفرس والهند في فترة وجيزة ، وفهموها فهما جيدا ، وبنوا عليها وأضافوا إليها علما ينسب إليهم من غير شك .

بيد أن في كل لغة صفات تميزها عن أية لغة أخرى ، إذ تختلف الأنظمة الفونولوجية بين اللغات اختلافا كبيرا ، وتختلف الأنظمة النحوية فيما بينها بعض الاختلاف .

وليس ثمة صعوبة كبيرة في مقابلة الألفاظ المتعلقة بالمفاهيم العامة في لغة بألفاظ تكافئها في لغة أخرى ، بيد أن صعوبة أكبر قد تنشأ بسبب الألفاظ التي تعبر عن مفاهيم خاصة أو صغرى نتيجة اختلاف البيئات والثقافات . بيد أن اللغويين مجتمعون على أن في كل لغة من الطرق ما يفي بحاجات أهلها التعبيرية ، ويعوض ما بلغتهم من نقص[6].

تحرى المترجمون أن ينقلوا الفلسفة اليونانية بلفظ عربي بين ، ونجحوا في ذلك نجاحا باهرًا، ولم يند عن غرضهم إلا بضعة ألفاظ تركوها على حالها فترة من الزمن ، ثم استبدلوا بها غيرها من العربي مثل : الهيولى والأسطقس ، بيد أنهم حين ترجموا الطب اليوناني وجدوا صعوبة في إيجاد ألفاظ عربية لعدد كبير من الألفاظ اليونانية الخاصة بالمواد الثلاثة : النباتية والحيوانية والمعدنية التي لا نظير لها في بلادهم فتركوها على حالها أملا في أن يجد خلفاؤهم لها النظير العربي ، وقد تحقق هذا بالفعل ؛ وقد نجح الفلاسفة كذلك في حل بعض المشكلات الناتجة عن فروق في تركيب الجملة في العربية واليونانية[7].

اللغة العلمية

هي من حيث صفاتها العامة يجب أن تطابق روح العلم الذى تتناوله وطبيعته ، ويجب أن تكون محدودة الألفاظ ، واضحة المدلولات ، بسيطة الأسلوب ، وأن تكون قابلة للنمو الذى لا حد له ، وأن تسمح طبيعتها بالتصنيفات العلمية الحقة التي تنبني على صفات لها خطرها . ولا ينبغي- على أية حال- أن يُضحى فيها بشيء من الدقة والوضوح في سبيل الفصاحة أو الجمال، ويحسن أن تكون بعيدة عن متشابه القول في اللغات العامة .

صفات المصطلح العلمي :

- أن يكون لفظا لا عبارة حتى يسهل تداوله .
- أن يكون محدد المعنى تحديدا تاما ، ولهذا حسن تجنب الاشتقاق من ألفاظ الحياة العامة، ولكي يتجاوز العلماء هذه المشكلة لجأوا إلى اللغات الميتة (اليونانية واللاتينية) فاشتقوا منها ، وحددوا لألفاظها مدلولات لم يقل بها أحد من أهلها ، واستباحوا في هذه السبيل كل خطأ وتجاوز وتأويل ، ولم يكن ذلك مستطاعا في لغة حية .
- أن تكون المصطلحات- بطبيعتها- قابلة للتنسيق العلمي .
- أن تكون قابلة للنمو والزيادة .

وبمراعاة تلك الصفات أقام العلماء في الغرب بناء علميا ضخما قوامه عدد لا يكاد ينحصر من الألفاظ الجديدة التي توافق طبيعة العلوم ، ونجحوا في جعلها رموزا دقيقة واضحة ، فيها فائدة الرمز وسهولة التداول وبساطة العلاقات ، وتفادوا كل عيوب لغة التفاهم وملابسات المعاني المرتبطة بالألفاظ العامة[8].

اللغة العامة واللغة الخاصة (العلمية)

إذا كان الناس في حياتهم العامة يستخدمون مفردات اللغة يشيرون بها إلى أشياء أو أحداث أو مجردات فالعلماء- مهما كان مجال علمهم- يستخدمون غالبا هذه المفردات بطريقة خاصة ، حيث تدل عندهم على أقسام أو أصناف أو حقول ، كما يفعل علماء النبات مثلا حين ينسبون نباتا بعينه إلى عالمه أو شعبته أو طائفته أو رتبته أو فصيلته .. إلخ، إن التعامل مع الأقسام أو الأصناف يجعل المصطلحات خاضعة لنظام لا مفر منه .

وإذا ما كان اللفظ عاما أصبح له بذلك خصائص معينة ، كالدلالة الإيحائية ، والاشتراك، والانفعالية ، وإذا ما كان خاصا أصبح له بذلك خصائص مميزة عن قرينه العام أهمها ذاتية الدلالة وأحاديتها وخصوصيتها ، والانتماء إلى حقل دلالى أو مفهومى قابل للضبط والتحديد وقابليته للتعريف المنطقى .

وقد جرى علماء المصطلحية على تعريف اللغة الخاصة أو العلمية بأنها : جملة الوسائل اللغوية المستعملة فى حقل موضوعى محدد لتأمين الاتصال فى هذا الحقل ؛ مثل لغة الفيزياء أو لغة الكيمياء أو الطب .. الخ[9].

وقد يكون لبعض العلوم رموز خاصة بها ليست من مفردات اللغة مثل الرياضيات والكيمياء .. إلخ ، ولكن هذا لا يعنى أنها تستغنى دائما برموزها عن اللغة .

المصطلح وحدة فى نظام من المفاهيم

إن وضع مصطلح معين بإزاء مفهوم معين يعنى إلحاقه بنظام محدد من المفاهيم أو التصورات بحيث يتخصص بهذا المفهوم حتى إن استخدم خارج النظام . يقول (هارتمان) : إن أى مسرد يحاول تفسير علم من العلوم بذكر أمثلة من مصطلحات هذا العلم فحسب ، دون الإشارة إلى نظامه المفهومى أو التصورى conceptual system محاولة غير كافية[10].

ويعرف النظام بأنه عدد من التصورات أو المفاهيم التى تقوم بينها علائق ، أو يمكن أن توجد بينها علائق ، وبها يتم تعريف الكل المترابط ، ومن ثم فإن التصورات أو المفاهيم لا تتمثل فى وحدات منفصلة مستقلة بذاتها ، بل بينها علائق منطقية أو وجودية . وفى هذا المجال يشير (كريستال) إلى أمر ربما لا يتنبه إليه الباحثون ، وهو تأثير وضع مصطلح جديد أو إعادة تعريف مصطلح قديم فى المصطلحات الأخرى : إن المصطلحات التى نستخدمها - مادامت عضوا فى نظام مفهومى واحد - يعتمد بعضها على بعض ، ومن ثم فإن تغيير مفهوم مصطلح قد يضطرنا إلى تغيير المصطلحات الأخرى المرتبطة به[11].

إن وضع المصطلحات أو إعادة تعريفها ينبغى أن يتم - إذا ما وجدت فائدة فيه - بدرجة عالية من الحذر ، إن المصطلحات بناء متماسك يفقد هيكله حين نضيف إليه أو نحذف منه أو نغير فيه.

النظرية العامة للمصطلحية

أدى التقدم العلمى المتسارع فى كل مناحى النشاط البشرى فى العلوم والفنون والصناعات إلى تزايد مطرد فى عدد المفاهيم الجديدة التى كان من الضرورى أن يعبر عنها بمصطلحات موجودة أو مولدة . بيد أن الوسائل المصطلحية فى اللغات الطبيعية لم تعد كافية ، كما أن تشتت جهودهم أحوج إلى تنظيم العمل المصطلحى ، ومن ثم نشأت منظمات وطنية ودولية عديدة لمعالجة هذه المشكلة أهمها من غير شك (المنظمة العالمية للتقييس) International Organization for Standardization والمعروفة اختصارا بـ (ISO) .

وتهدف النظرية العامة المصطلحية إلى تنظيم المعارف (ترتيب التصورات أو المفاهيم) فى شكل منظومات ، ونقل المعرفة والمهارات التقنية الخاصة ، وصياغة المعلومات التقنية والمهنية (النصوص الخاصة) ، وترجمة النصوص الخاصة إلى اللغات الأخرى ، وتخزين المعلومات واسترجاعها[12].

ومن الأهمية بمكان الالتزام بتوصيات ISO إذا ما كنا حريصين على مسايرة التقدم العلمى والتقنى ، والولوج إلى عالم المعلوماتية والمعالجة الآلية للمعارف والأنشطة الإنسانية .

ومن التوصيات التي تعنينا هنا التوصيات المعروفة بمواصفات (أيزو لجنة TC 37) التي تعالج : مبادئ المصطلحات وطرقها ، والتوحيد الدولي للتصورات والمصطلحات ، والمسالك والوسائل الواجب اتباعها في إعداد المعاجم المتخصصة ، والرموز المستخدمة في المعاجم[١٣].

النظرية القومية

وكما يهتم علماء المصطلحية بالنظرية العامة يهتمون بالنظرية الخاصة بلغة قومية من حيث إنها : أساس لا غنى عنه لضبط المبادئ المصطلحية المقيَّسة على المستويين القومي والعالمي[١٤].

وتهدف النظرية الخاصة أو القومية إلى تطبيق النظرية العامة . وتبحث في المشكلات الناتجة عن ذلك ، وتقترح الطرق التي تناسب اللغة القومية ، وتقترح الوسائل التي تتيح لهذه اللغات أن تستفيد من منجزات الهيئات العالمية المعنية بالتوحيد القياسي .. الخ

المصطلح

(المصطلح) في اللغة مصدر ميمي من الفعل (اصطلح) بمعنى : اتفق . وبهذا المعنى يتردد في فصيح الكلام (اصطلح القوم على كذا ..) اتفقوا .

وأقدم من استخدم هذا الفعل بالمعنى العلمي بشر بن المعتمر (ت ٢١٠ هـ) في صحيفته المشهورة ، قال : اصطلحوا (أي المتكلمون) على تسمية ما لم يكن له في لغة العرب اسم .

والاصطلاح مصدر قياسي للفعل السابق . وهو أسبق في الاستعمال العلمي من (المصطلح) فقد كان يقال في كتب المتقدمين : اصطلاح النحويين ، وفي اصطلاح الفقهاء ، أو اصطلاحا أو في الاصطلاح .. إلخ، وجرى معه في الاستعمال كلمات أخرى مرادفة مثل : أسماء وألفاظ وأوضاع ومواصفات .. إلخ وأقدم من استعمل بعض هذه الكلمات بالمعنى العلمي ابن المقفع (ت ١٣٩ هـ) في ترجمته لمنطق أرسطو حيث قال : ومن متاع صناعة المنطق أسماء على أمور مجهولة عند العامة[١٥].

والمصطلح Term عند أهل الاختصاص : رمز لغوي يتألف من شكل خارجي ومفهوم ، والمفهوم معنى يتميز عن المعاني الأخرى للرمز في إطار نظام من التصورات أو المفاهيم[١٦]. ويعرفه الجرجاني (ت ٨١٦ هـ) بأنه اتفاق قوم على تسمية الشيء باسم ما ينقل عن موضعه[١٧].

التعريف

ويحرص علماء المصطلحية على أن ينبهوا على أن يكون للمصطلح معنى محدد لا يلتبس بمعنى أي مصطلح آخر في حقله . ولهذا أعطوا أهمية خاصة للتعريف Definition ويقصدون به : الوصف اللفظي لتصور ما يسمح بالتفريق بينه وبين تصورات أخرى في داخل منظومة تصورات ، وليس الاصطلاح مجرد اتفاق بين أهل العلم أو الصناعة على مدلول خاص فحسب ، بل إنه اتفاق قائم على معايير . إن أي محاولة للتصنيف في أقسام ينبغي أن تكون قائمة على وجوه شبه أو خلاف في كل ما يدخل في القسم المفترض وتميزه عما عداه ، ولهذا لجأ أهل الاصطلاح إلى التعريف لكي يحدُّوا به المعرف بحيث يكون جامعا مانعا .

ومن جملة ما تحصل لنا من مصنفات المناطقة والفقهاء واللغويين أن التعريف هو : مجموع الصفات التي تكون مفهوم الشيء وتميزه عما عداه .

والتعريف إذا حدد ماهية الشيء سمي حدا ، وإذا ميزه عن غيره سمي رسما ، ويسمى حدا أيضا.

وأقدم من تكلم في هذا الموضوع عبد الله بن المقفع الذي يقول في مفتتح ترجمته لمنطق أرسطو : إن لكل صناعة متاعا (يقصد موضوعا) وللأمتعة أسماء يعرفها أهل تلك الصناعة ويجهلها من سواهم .... " ويعرف الحد بأنه : الكلام الجامع الوجيز المحيط .. "[١٨].

آليات العمل المصطلحي في العربية

ليست مشكلة المصطلح العلمي في العربية بعيدة عن المشكلات المعرفية التي يواجهها العرب منذ بداية نهضتهم حتى اليوم ، والمصطلح ثمرة من ثمار العلم يسير بسيره ويتوقف لوقوفه.. وتاريخ العلوم هو إلى حد ما تاريخ لمصطلحاتها . فالعرب ما زالوا حتى اليوم مستهلكين للمعرفة ولمنجزاتها التي ينتجها الغرب ، ويسوّقها لهم بحساب ، ومن ثم فإن تعريب العلوم المعاصرة ضرورة حتمها هذا الموقف ، وسوف تؤدي الترجمة ولفترة طويلة أعظم دور في نقل المعرفة .

ومعاجمنا المتخصصة تعكس هذا الموقف بوضوح ، فأغلبها ما يزال ثنائيا يعتمد إحدى اللغات الأجنبية مدخلا له ، وهذا يعني- بكل أسف- أن العربي ليس لديه معجم عربي للمفاهيم في مجالات المعرفة الحديثة . لهذا كانت آليات العمل المصطلحي في العربية منطلقة من هذا الموقف .

مجمع اللغة بالقاهرة يحدد آليات المنظومة المصطلحية في العربية :

لعله من فضول القول أن نتحدث عن حاجتنا إلى منظومة مصطلحية عربية لكل علم من العلوم ، ولكل فرع منها ، وعن عجزنا عن ملاحقة ما يستحدث من مصطلحات في اللغات الأجنبية .

وثمة هيئات عديدة أسهمت في توفير تلك الآلية ، بل ثمة أفراد كثيرون أنتجوا معجمات متخصصة وفقا لآلية اقترحوها ، بيد أن مجمع اللغة بالقاهرة كان أسبقها في وضع تلك الآلية ، وفي استخدامها لإنتاج عشرات الآلاف من المصطلحات في كل مجالات المعرفة .وهي بكل تأكيد أوفى آلية وأكفؤها لتحقيق الهدف . كان المجمع منذ بداية إنشائه حريصا غاية الحرص على أن يوفر تلك المنظومة بكل سبيل .

أجمل المجمع هدفه من وضع المصطلحات- ما دامت قائمة على منظومة متوفرة في اللغات الأجنبية- في : أن تكون مواءمة لنظائرها الأجنبية في كل ما هو من خصائصها ، ومن شأن هذه المواءمة أن تسد الفجوة العلمية السحيقة بيننا وبين التقدم العلمي ، وأن تكون العلاقة بين المصطلح العربي والأجنبي علاقة متبادلة .

وقد بذل الدكتور أحمد عمار غاية الجهد في رسم خطة منهجية وافية لصوغ المصطلحات، وأوجزها في مجموعة من القواعد مشفوعة بشروحها وأمثلتها ونكتفي هنا بعناوينها الرئيسية :

١- مضاهاة الإفراد اللفظي بمثله ، أي ترجمة المصطلح المفرد بمفرد مثله ، ولهذا فضل مصطلح (الصُمات) ترجمة للمصطلح aphasia على (احتباس الكلام) .

٢- إفراد المصطلح الواحد بترجمة واحدة وقصرها عليه ، والمقصود الاقتصار على ترجمة واحدة للمصطلح الواحد والتزامها في جميع استعمالاته مثل ترجمة depression تارة بالضيق وأخرى بالاكتئاب والأولى أن تترجم بـ (الاكتئاب) الذي معناه الامتلاء غما .

٣- مقابلة المترادفات بأمثالها :وينشأ ذلك غالبا من الجمع بين التسمية العلمية والدارجة ولا سيما في الأمراض الشائعة فمرض(السل) مثلا يسمى : phtisis, consumption, tuberculosis ويمكن أن تقابل هذه المترادفات على التوالي بـ : (الدرن والسُّل والسُّحاف) .

٤- توخي وضوح الدلالة وتجنب إبهامها.ومن أمثلة الإخلال بهذه القاعدة ترجمة sporadic cases بالحالات المنتشرة ، والمقصود هو حدوث الإصابة ببعض الأمراض على نحو فردي لا جماعي ، وفي أماكن متباعدة لا في مكان منحصر ، والتعبير بالانتشار قد يؤدي عكس المعنى المراد ، والأصوب أن يترجم بالحالات المتفرقة لا المنتشرة .

٥- بمقابلة التعدد اللفظي بمثله . ولا داعي إلى التزام ما لا يلزم من الإفراد اللفظي في ترجمة التسميات المتعددة الألفاظ والأحجى ترجمتها بما يساويها عددا ، ومن ثم يترجح (الشفة الأرنبية) في ترجمة : hare lip على (العُلْمة) .

٦- تجنب الإغراب والابتذال في غير ضرورة ملجئة .

٧- توحيد ترجمة المصطلحات المشتركة بين مختلف العلوم ، إذا كان المصطلح مشترك الاستعمال بمعنى واحد بين علوم مختلفة ، ومن أمثلة تعدد ترجمات المصطلح الواحد ترجمة crisis بالبُحران في علم الأمراض وبالأزمة في الطب الباطني .

٨- مراعاة صلات الترابط الاشتقاقي والتصريفي والمعنوي بين المصطلحات . ومن أمثلة العثرات المسبَّبة من إغفال هذه القاعدة أن مشتقات الأصل الأجنبي Trophy وهي Tropic Nerve, Tropic Disturbance, Dystrophy, Antrophy, Hypertrophy قد ترجمت بألفاظ متباعدة لا ترابط ولا تناسق بينها وهي : عصب الاغتذاء ، وحثل ، وسَغل، وضمور ، وضِخم .

٩- الترخص في التحلل من القديم إذا لم تتوافر صلاحيته للاستعمال الاصطلاحي الحديث .

١٠- إيثار الألفاظ نادرة التداول ، والغرض من ذلك هو تخصيص الكلمة بمعناها العلمي ، وضنا بهذه المعاني عن الابتذال ، وتحرزا من إفقار اللغة من رصيدها من الألفاظ المتداولة ، ولهذا يفضل في ترجمة المصطلح Deficiency Diseases المصطلح العربي أمراض الإعواز على أمراض النقص .

١١- التوسع في تطويع اللغة للاشتقاق ، لأن الاشتقاق هو الطريقة المثلى لصوغ المصطلحات العلمية وهو أقرب إلى طبيعة اللغة العربية .

١٢- قصر التعريب (النقل الصوتي) على مقتضيات الضرورة ، وتوخي الخفة .

١٣- استعمال النحت جائز ، ولكن غير مستحب ؛ لأنه نادر في العربية ، واللجوء إليه مشروط[١٩].

وقد أكمل المجمعي الدكتور محمود مختار هذه الآلية ببعض القواعد الإجرائية . ومنها :

١- وضع المقابل الإنجليزي بإزاء المصطلح العربي ، مع الاستضاءة بالأصل اللاتيني أو الإغريقي إن وجد ، ومع مراعاة أن يتفق المصطلح العربي مع المدلول العلمي للمصطلح الأجنبي دون تقييد بالدلالة اللفظية الحرفية .

٢- توحيد المصطلحات المشتركة عربية أو معرَّبة ذات المعنى الواحد بين فروع العلم المختلفة.

٣- يعرف المصطلح تعريفا بينا واضحا .

٤- يكتب اسم العلم الأجنبي ، وكذلك المصطلح المعرَّب بالصورة التي ينطقان بها في لغتها.

٥- تكتب المصطلحات الأجنبية في المعاجم مبدوءة بحروف صغيرة ما لم تكن أعلاما . ويلاحظ في المصطلح العربي المقابل ألا يعرف بالألف واللام تيسيرا للكشف عنه في المعجم[٢٠].

طرق الوضع:

لا تختلف طرق وضع المصطلح العربي الحديث عن طرق الوضع المألوفة التي سلكها المترجمون والعلماء في العصر العباسي ، وإبان عصر النهضة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر[٢١].

وهما طريقان : اللفظ العربي (بالمجاز والاشتقاق والنحت) واللفظ المعرب .

أولا : اللفظ العربي

أ ـ المجاز:

قد يختار المترجم أو العالم مصطلحا عربيا قديما إذا ما رادف المصطلح الأجنبى على نحو من الأنحاء . وقد يوسع فى مدلوله أو يضيقه أو يغير فيه على نحو من الأنحاء، وهو ما يعرف بالمجاز .

والمجاز هو الجسر الذى تنتقل عبره الكلمة من مدلول إلى مدلول ، أو من حقل دلالى إلى حقل دلالى آخر ، وترجع أهميته إلى أنه طاقة ذاتية تستخرج من اللغة ذاتها دون استحداث دوال قاموسية ، والكلمات تتغير مدلولاتها بالاستعمال . وتتراكم هذه المعانى مثل طبقات التربة التى تنتمى كل طبقة منها إلى عصر من العصور . بيد أن هذه المعانى لا تتصارع دائما ليزيح الجديد القديم ، فقد تتعايش فى الاستعمال ، وقد يعود إلى الاستعمال ما كان قد هجر فى فترة من الزمان .

والذى يعنينا هنا هو انتقال الكلمة من اللغة العامة إلى اللغة الخاصة التى هى مادة المصطلح ، وبهذه العملية تولد جهاز مصطلحى متكامل للعلوم العربية والإسلامية ولعلوم اليونان والهند والفرس التى ترجمها العرب إلى لغتهم .

والعامل الأكبر فى عملية التوليد المجازى هو تواتر الاستعمال والتواطؤ عليه ، فإذا ما اطرد المصطلح فى الاستعمال اكتسب مشروعيته وخصوصيته بمعناه فى مجاله[٢٢].

ب ـ الاشتقاق

تتوالد الألفاظ ـ بالاشتقاق ـ من جذر ما ، فتتكاثر المعانى ؛ تتشابه فى المعنى العام للجذر ، وتختلف باختلاف الصيغة أو القالب الذى يتشكل فيه ، وهو السمة النوعية للغات السامية ، وهو صنو اللصق والتركيب فى اللغات الهندية الأوربية

ويرى بعض الباحثين ومنهم الدكتور المسدى أن الاستعمال قلما يستفرغ كل الاحتمالات الممكنة فى صوغ ما يمكن اشتقاقه من الجذور .

ويرى آخرون ، ومنهم الدكتور محمد كامل حسين أن اللغات الاشتقاقية مهما تكن سعتها لها حدود ينتهى عندها نموها[٢٣].

والمقصود بالاشتقاق هنا ما اصطلح عليه باسم الاشتقاق الصغير . أما ما عرف بالاشتقاق الكبير أو القلب فى جذب وجبذ ونحوها ، وما عرف بالاشتقاق الأكبر أو الإبدال فى عنوان وعلوان ونحوها فلم يكن يوما من الوسائل التى نمت بها العربية ، وهو على أحسن الفروض ظاهرة لهجية، وهو يفضى إلى ثنائيات معجمية ، ومن ثم لا ينبنى عليها مردود معجمى واضح .

وقد تبارى العلماء واللغويون والصحافيون منذ بداية عصر النهضة العربية وإلى اليوم فى توليد ألفاظ جديدة بالاشتقاق ، ويذكر للعلماء هنا عنايتهم باقتراح أنسب الطرق لاستفراغ طاقته ، فالمجمعى الدكتور أحمد عمار يختط طريقة تقوم على أن يعمل اللغويون والعلماء معا على وفرة رصيد من الصيغ ، وأن نتحرى إحسان اختيارها لتلائم دلالاتها فى دقة وإحكام .. " ثم يقول : والصيغ الاشتقاقية ـ على كثرتها ـ أقلها المتداول والمألوف ، وأكثرها مهمل مهجور ، وعلاج هذا فى إحياء هذه الصيغ وتهيئتها للاستعمال فى الاصطلاح العلمى ؛ ويكون ذلك باستعراض صيغ الاشتقاق التى حوتها المعاجم ، واستقراء السمة المعنوية المشتركة الغالبة فى كل صيغة ، ثم إفراد كل صيغة لما تلائمه من معنى "[٢٤].

الاشتقاق القياسي

تزيد الصيغ أو القوالب التى يمكن أن تُصب فيها مادة العربية أو جذورها عن ألف صيغة، وهذه الثروة العظيمة ليس لها أهمية كبيرة إلا إذا أتيح لنا أن نستخرج منها ما نحتاجه من كلمات بصورة مطردة أو قياسية .

وقد أدى الاشتقاق القياسي - من حيث هو مبدأ توليدى - دورا عظيما فى توفير منظومة المصطلحات العلمية فى العصر العباسى الزاهر ، وفى عصر النهضة .

وفى مجمع اللغة العربية عاد هذا المبدأ إلى سابق عهده ليسهم بأعظم دور فى توفير ما يحتاج إليه العلماء من مصطلحات ، وما يزال واعدا بدور أكبر إذا ما أحسن استخدامه .

أنعم المجمع النظر فى كثير من القواعد والأقيسة التى صاغها النحاة فترخص فى كثير منها ، وأباح القياس فيما أصله السماع ، وسعى إلى إباحة بعض ما منعه النحاة أو إلى توسيع ما ضيقوه . وقد كان هدفه تطوير العربية بحيث تكون وافية - من ذاتها وبأدواتها - بمطالب العلوم والفنون وشئون الحضارة والمعاش وتيسيرها على مستعمليها بتخليصها مما شاب بعض قواعدها من اضطراب وتشعب واستثناء .

وطوال عمر المجمع المديد منذ ستين عاما حتى اليوم أنجز عددا كبيرا من القرارات الخاصة بالاشتقاق القياسى ، ومنها :

- قياس صيغة (مِفْعل) و (مِفعال) و (فَعَّالة) و (فاعول) .. إلخ للدلالة على الآلة التى يُعالج بها الشيء .
- قياس صيغة (فِعالة) للدلالة على الحرفة مثل زراعة ، وما يشبهها من المصاحبة والملازمة نحو : العمادة والقوامة
- قياس صيغة (تَفعال) للتكثير والمبالغة .
- قياس صيغة (تفاعل) للمساواة والاشتراك
- قياس صيغة (افتعال) للالتهاب .

وغير ذلك من الصيغ التى كانت من عدة لجانه العلمية فى وضع المصطلح ، ولعل من أحدثها قراره بقياس (فَعُول) اسما لما يتعاطى من دواء ونحوه ، وقياس (تفاعل) للتكرار والموالاة أو لوقوع الفعل فى مهلة أو تدرج .. "[٣٥].

ومن أشهر قراراته في المعانى العامة للصيغ :

- قياس التعدية بالهمزة والتضعيف .
- قياس المصدر الصناعى .
- قياس المطاوعة في الأفعال .. وغير ذلك مما يمكن الرجوع إليه فى مجموعة القرارات العلمية[٣٦].

ج- النحت

ظهرت الدعوة إلى استعمال النحت منذ بداية عصر النهضة العربية فالشدياق مثلا يرى أنه طريقة حسنة لتكثير مواد العربية وتوسيع أساليبها ، ولتخليصها من أن تشان بالألفاظ الأعجمية ، ويرى الحصرى أنه لا سبيل غيره لإغناء العربية بحاجتها من الاصطلاحات العلمية ، ومع أنه يرى أن الاشتقاق أهم منه فإنه يؤكد أنه لا يكفى ، لأن عمله مقصور على أوزان محدودة ، مهما كثرت فلن تستوعب جميع المعانى العقلية ، ثم يحذرنا من أن الانصراف عن النحت سيوقعنا فى خطر أشد هو التعريب . ويخطو إسماعيل مظهر خطوة أوسع حيث وضع قواعد لاستعماله استخلصها مما جمعه من

منحوتات القدماء ، وحيث اعتمده فى معجمه (قاموس النهضة) بإزاء الكلمات الإنجليزية المركبة مثل : فوشوكة لـ supra spinal . وبعجليدى لـ post glacial .

وقد جرى على استعماله عدد كبير من الباحثين ، وفى أغلب الأحوال فإن دعاته يجزمون بأنه يوفر لنا كلمات مستساغة لا لبس فيها بحيث يصبح لكل مصطلح علمى مقابل عربى من كلمة واحدة ذات معنى محدد .

ولم يسلم كثير من اللغويين- وأنا منهم- باحتجاجات الداعين إلى النحت ، لأنه ليس من خصائص العربية ولا ملائما لطبيعتها . ولم تعرف العربية منه إلا كلمات قليلة لا يقاس عليها مثل : بسمل وحولق .... إلخ وإذا ما وضعنا فى الاعتبار أن الكلمات المنحوتة المطروحة للاستعمال لا يمكن أن نرد معظمها إلى أصولها (إذ لا جذر لها فى الحقيقة ، لأنها نحت من كلمتين أو أكثر) التى أخذت منها ، ومن ثم لا يتمكن القارئ من إدراك معناها من لفظها[٢٧].

وقد أحسن المجمع حين أجاز النحت من كلمتين أو أكثر (اسما أو فعلا) عند الحاجة ، على أن يراعى ما أمكن استخدام الأصلى دون الزوائد ، وإذا كان المنحوت اسما اشترط أن يكون على وزن عربى ، والوصف منه بإضافة ياء النسب . وإن كان فعلا كان على وزن (فَعْلَلَ) إلا إذا اقتضت غير ذلك الضرورة "[٢٨].

ومع ما بذله المجمع فى درسه وما وضع له من قواعد لم يستعمله إلا قليلا نحو : فوسطحى above surface وبلمهمة dehydration .

التعريب

التعريب (أو النقل الصوتى) هو : نقل اللفظ الأعجمى بمفهومه إلى العربية ، والراجح أن الكلمة معربة غيرت هيئتها أم لم تغير ، خضعت لوزن من أوزان الكلم العربى أم لم تخضع .

وكان قرار المجمع الذى صدر فى دورته الأولى يقضى بجواز استعمال بعض الألفاظ الأعجمية عند الضرورة وعلى طريقة العرب فى تعريبهم .

وتوالت- فيما بعد- قرارات أخرى أكثر تسامحا ، فلم يعد يشترط فى معرباته أن تكون على طريقة العرب فى تعريبهم .

وقد وضع المجمع قواعد منضبطة للتعريب منها :

- يكتب العلم على حسب نطقه فى موطنه ، ويستثنى من ذلك الأعلام التى اشتهرت بنطق خاص .
- يتوصل إلى النطق بالساكن فى أول العلم بألف وصل تشكل بحركة تناسب ما بعدها ، أو بتحريك الحرف الساكن الأول فيه .
- فى رموز العربية ما يكفى للتعبير عن الحروف الساكنة والحركات ، ومن ثم لا داعى لرموز جديدة ما عدا p ويرمز لها بباء تحتها ثلاث نقاط وv ويرمز لها بفاء فوقها ثلاث نقاط ، وللمقابلة بين الحروف ضوابط تقرب من العشرين . وانظر[٢٩].

تعريب اللواصق

بحث المجمع فى هذا الموضوع منذ إنشائه بحثا مستفيضا ، وكان الهدف من دراسته مقابلة المصطلحات الأجنبية التى تتضمن مثل هذه اللواحق بمصطلحات عربية أو معربة تؤدى معناها بصورة مطردة ، وتنوعت طرق المقابلة على النحو الآتى :

١- مقابلة اللاصقة (سابقة أو لاحقة) بصيغة عربية

ومن أمثلة ذلك استعمال صيغة (مفاعلة) للدلالة على المشاركة لترجمة المصطلحات المصدرة بالسوابق co,com , sym , syn فيقال معايشة فى symbiosis بمعنى الرفقة الحتمية لحيين مختلفين ليس أيهما طفيليا .

٢- نقل اللاصقة نقلا صوتيا

وهو أسلوب شائع فى مصطلحات الكيمياء ، فعربت اللاحقة ide بـ (يد) فقيل مثلا ، أنهدريد فى anhydride .

٣- مقابلة اللاصقة بكلمة عربية

وكان هذا الأسلوب- وما زال- مفضلا فى اللجان العلمية بالمجمع فترجمت السابقة hyper بكلمة فرط ، فقيل : فرط الحساسية فى hypersensitiveness .

٤- مقابلة اللاصقة الأجنبية بلاصقة عربية

ومن أمثلة ذلك ترجمة اللواصق like , form , oid التى تدل على التشبيه والتنظير بالنسب مع الألف والنون مثل غُدّانى فى endenoid .. وثمة مقترحات أخرى انظر[٣٠].

المصطلح العلمى بين اللفظ العربى والمعَرب

كان علاج المجمع- الذى يمثل ما اجتمع عليه اللغويون والعلماء والمترجمون فى عصر النهضة- لهذه الموضوعات بشىء من الحذر والحيطة ، فقيد التعريب بالضرورة ، والتوليد بعدم مخالفته للقياس ، ومن ثم استمر البحث والجدل فيها ، واتجه الرأى فيما يتصل بالمصطلحات خاصة- إلى اتجاهين : الاتجاه الأول يؤثر التعريب ، ولكنه يستخدم اللفظ العربى فى أحوال ، والاتجاه الثانى يؤثر اللفظ العربى ولكنه لا يمنع التعريب فى أحوال .

الاتجاه الأول : التعريب أولا :

ويمثله الدكتور محمد كامل حسين وكان- رحمه الله- يرى أن مشكلة المصطلحات العربية أكبر مما يتصورها اللغويون التقليديون ، وأن فهمنا لأبعادها ليس كافياً للأسباب الآتية :

١- أن ما نصوغه من المصطلحات فى بعض العلوم أقل مما يستحدث منها .

٢- أن ما كان معروفا عند القدماء لا يفيدنا كثيرا . ولأن المصطلحات القديمة مفردة لا تتبع نظاما خاصا ، ولأن اختلاف المناهج ، ومذاهب التفكير العلمى يجعل التطابق بين مدلولات المصطلحات القديمة والجديدة محالا .

٣- أن مشكلة المصطلحات ليست مجرد بحث عن ألفاظ لأن طبيعة المصطلحات تجعلها صورة حية لتطور العلوم ، وهى تدل على ما فى تاريخ العلم من صواب أو خطأ ، وهى جزء لا يتجزأ من أساليب التفكير العلمية . وهنا نجىء إلى لب المشكلة ، هل يمكن وضع نظام عربى خاص بالمصطلحات ؟

لا يخفى الدكتور محمد كامل حسين انحيازه إلى العلم وضوابطه المحكمة ومصطلحاته المستقرة ، لأن مستقبل الأمة العربية يرتبط بتقدمها العلمى ، ومن ثم فإنه يقرر : ليس أمامنا- بكل أسف- فرصة لإيجاد نظام مصطلحى ، لقد قام بناء المصطلحات على الأصول التى أخذت عن اليونانية واللاتينية ، وأصبح من المستبعد أن نغيرها مهما يكن السبب فى وجودها ، المهم أنها موجودة فعلا . وأنها جزء من نظام عام ، وأنها تطبعت بطابع التفكير العلمى ، فأصبحت جزءا من العلوم وإيجاد أسس جديدة محال وعبث .

ماذا بقى لنا إذا ؟

يقول : بقيت طريقة التعريب ، ولا يريد الدكتور محمد كامل حسين أن يطلقها إطلاقا عاما بدون قيد ، ولكنه- مع ذلك- لا يريد أن يجعلها مما لا يباح إلا عند الضرورة القصوى ، وهذه مقترحاته :

١- كل مصطلح علمى خلق خلقا جديدا خاصا ، ويكون من أصل كلاسيكى ، ويكون دالا على عين من الأعيان يجب تعريبه كالأكسجين والأيدروجين .

٢- كل مصطلح علمى خلق خلقا جديدا خاصا ، ويكون من أصل كلاسيكى ويكون دالا على تصور علمى خاص يجب تعريبه ، مثال ذلك (الأنزيم) و (الأيون) هذه لا تترجم ، لأن ترجمتها تذهب بقيمتها العلمية .

٣- كل مصطلح يتبين أنه جزء من تصنيف يجب تعريبه ، ومن هذه أسماء الأجناس والأنواع فى الحيوان والنبات ، وسلسلة المواد المتشابهة كيميائيا .

٤- أما الألفاظ العلمية المشتقة من اللغة العامة مثل (المناعة) immunity و (الكبت) Refoulement فتترجم من غير شك ، والفرق بين الاثنين أن (الأكسوجين) يفهم وتعرف خواصه كلها من غير أن نفهم أصول الكلمة أما المناعة فيستحيل فهمها دون معرفة معناها العام[٣١].

الاتجاه الثانى : الترجمة أولا :

فى هذا الاتجاه جرت محاولات عديدة نقف عند واحدة من أهمها محاولة الدكتور مصطفى الشهابى فى مجال علوم النبات والحيوان .

يلخص الشهابى خطته فى ترجمة هذه المصطلحات أو تعريبها على النحو الآتى :

أولا : الألفاظ الدالة على الشعب والطوائف والرتب

وهذه الألفاظ قسمان : قسم له فى لغاتهم وفى لغتنا أسماء مشهورة كالطوائف الخمس فى شعبة الفقاريات وهى السمك والضفدعيات والزحافات والطير والثدييات ، وقسم وضعوا له فى اللغة العلمية أسماء تدل على أهم صفات فيه كقولهم فى طويئفات السمك أو فى رتبها مثلا ما ترجمته غضروفيات الزعانف ، ولينات الزعانف وشائكات الزعانف ... إلخ . ولا مجال هنا للتعريب ، وترجمة الألفاظ بمعانيها هو المجال الأوسع .

ثانيا : الألفاظ الدالة على الفصائل والقبائل

الحيوانات والنباتات التى لها أسماء عربية قديمة أو حديثة تكون أسماء فصائلها عربية . أما التى لها أسماء معربة فتكون أسماء فصائلها معربة ، فيقال :الفصيلة الكلبية والضبعية .. إلخ . أما فى الفصائل المنسوبة إلى أسماء معربة مثل : الفصيلة السيكاسية والصقلابية والفوقسية وأشباهها فتعرب .

ثالثا : الألفاظ الدالة على الأجناس والقبائل

وهى من حيث أصولها قسمان : قسم سمى بأسماء أعلام .. ولا خلاف فى تعريب تلك الأسماء مثل الزهرة المعروفة بـ (دهلية Dahlia نسبة إلى عالم سويدى اسمه دهل) . أما إذا كان لأحدها اسم عربى صحيح أو مولد أو عامى سائغ مشهور فهو يسمى به مثل النبات المسمى بـ (غنداليا Gundelia) فهو على اسم أحد العلماء ، وكان من الواجب الاكتفاء بتعريبه ، ولكن لهذا النبات اسماً عربياً شهيرا وهو (العكوب) لا يجوز إهماله ، أما القسم الثانى من الأسماء العلمية للأجناس النباتية فيشتمل على أسماء اشتقت أو اقتبست من اليونانية أو اللاتينية ، ودلت على صفات بارزة لأجناس تلك النباتات ، فما عرف له اسم عند القدماء جرينا على استعماله مثل : القمح والشعير والخردل .. الخ. أما الأجناس التى لم يعرفها القدماء ، وليس لها أسماء عربية فالقول فيها : إذا كان اسمها قابلاً للترجمة فى كلمة عربية واحدة مثل جنس الزهر المسمى (فلوكس Flox) فترجمته بالعربية (القبس) وإذا لم يكن عرب ، والتعريب أصلح من الترجمة إجمالا .

رابعا : الألفاظ الدالة على السلالات والأصناف

وألفاظها مختلفة قد تكون نعوتا أو أرقاما أو حروفا أو غير ذلك ، فالنعوت والأرقام كثيرا ما تترجم ، أما البقية فتستعمل في مختلف اللغات بلغاتها[٢].

حد التعريب أهو ضروري أم قيد ؟

تبين مما قلناه أن الباحثين لا يختلفون في أن التعريب لا مندوحة عنه في المصطلحات العلمية ، ولكنهم يختلفون في حدوده ومداه ، فقرار المجمع لا يستحب الترخص فيه ويستصوب قصره على الضرورة ، وبعض هؤلاء يجعل حد الضرورة استعصاء ترجمة المصطلح ترجمة ملائمة بطريق الاشتقاق ، والدكتور محمد كامل حسين مع أنه يعتده وسيلة ناجحة في إيجاد المصطلح لا يستحب إطلاقه إطلاقا عاما بدون قيد ، لكن القيد عنده لا يصل إلى حد الضرورة ، وحد القيد وجوب تعريب المصطلحات العلمية الخاصة ذات الأصل الكلاسيكي الدالة على عين من الأعيان أو الدالة على تصور علمي خاص ، أو التي تعد جزءا من تصنيف علمي عام ، أما الألفاظ العلمية المشتقة من اللغة العامة فيجب ترجمتها .

والخلاف بين هذين الاتجاهين هو – بعامة – من قبيل الخلاف على أيهما أولى بأن نبدأ به ، حيث ينبغي أن نبدأ عند الدكتور الشهابي بالترجمة على حين ينبغي أن نبدأ بالتعريب عند الدكتور محمد كامل حسين .

وبعد:

فقد اجتهدت هذه الأوراق في عرض وتقييم جهود العلماء واللغويين والهيئات المعنية بالمصطلحية منذ بداية النهضة العربية حتى اليوم وقد أقرت هذه الجهود المبادئ الأساسية التي تنبني عليها عملية الوضع اللغوي بعامة والمصطلحي بخاصة ، والآليات الفعالة لعلاج العملية المصطلحية وطرق الوضع الخاصة بالعربية وأولية طريق منها على الطرق الأخرى .

ونحن نرى أن هذه الجهود التي تواصلت لسنوات طويلة تتعاورها يد التنقيح والتدقيق حتى استقرت عند هذه المبادئ والآليات جديرة بالتقدير ، وحقيق على العلماء والمترجمين وصناع المعجمات أن يلتزموا بها ويحرصوا على استخدامها ، ولهذا نرى أن من العبث ما نراه الآن من أن بعض العلماء وصناع المعجمات يبدأون من النقطة التي بدأ منها السابقون فيستغرقون في البحث عن الأسس النظرية والمنهجية وفي مشكلات التطبيق .

إن قضية المصطلح الموحد على درجة عالية من الأهمية ولكنها – في تقديرنا بعد إقرار المبادئ والآليات – قضية سياسية واجتماعية واقتصادية .. إلخ ، وهي تتطلب معالجة خاصة من الهيئات الرسمية وغيرها من الهيئات المعنية باللغة العربية في العالم العربي بأسره ، ولم يكن من همنا أن أعالجها في هذه الأوراق ؛ لأنها كما قلت ينبغي أن تعالجها الهيئات المعنية بالشأن القومي ، ومن الإنصاف أن نشير هنا إلى جهود كبيرة بذلتها في هذا الصدد المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، ومكتب تنسيق التعريب بالرباط .

ومن الإنصاف أيضاً أن نشير إلى الأعمال الرائدة لمجمع اللغة العربية بالقاهرة في علاج قضية المصطلح من مختلف جوانبها النظرية والتطبيقية ، وأن نشير كذلك إلى ما اتخذه المجمع من قرارات في تهيئة العربية للوفاء بحاجة العلماء والمترجمين من المصطلحات ، بتوسيع أقيستها وإحياء كثير من الصيغ المهجورة لتؤدي المعاني الجديدة ، وإباحة القياس عليها ، وبإقرار السماع من المحدثين ، وإجازة ما يشيع على ألسنة العلماء والأدباء من محدث القول .

الهوامش:

(١) انظر للمؤلف : الوضع اللغوي في الفصحى المعاصرة ، دار الفكر العربي ص ١١ ، ١٩٩٢.

(٢) انظر للمؤلف : المصطلح العلمي عند العرب ، دار الفكر العربي ص ١٨٦ ، ٢٠٠٢.

(٣) السابق ، ص ١٨٧ ـ ١٨٩ .

(٤) السابق ، ص ١٨٩ ـ ١٩٠ .

(٥)السابق ، ص ١٩٠ ـ ١٩٥ .

(٦)السابق ، ص ١٩٤ ـ ١٩٥ .

(٧)السابق ، ص ١٩٥ ـ ١٩٧ .

(٨)محمد كامل حسين ، اللغة والعلوم ، مجلة المجمع ١٢/٢٤ .

(٩)فليبر ،اللغة والمهن ، تـ: حلمى هليل ، اللسان العربى ، مجلد ٣٣ : ص٣٠٢ .

(10) Hartman and Stork , Dictionary of language and linguistics, applied sciences Publisher London, 1973.

(11)Crystal, Linguistics, pp.91,92. Pelican Books, London, 1974.

(١٢) فليبر ، اللغة والمهن ، ص ١٤١ .

(١٣) السابق ص ١٤١ .

(١٤) السابق ص ١٤٠ .

(١٥) المصطلح العلمى عند العرب ص ١٧٦ .

(١٦) السابق ص ١٧٦ .

(١٧) الجرجانى : التعريفات، وزارة الثقافة والإعلام، العراق: ١٩٨٠.

(١٨) انظر : المصطلح العلمى عند العرب ، للمؤلف، سابق، ص ١٧٧ .

(١٩) أحمد عمار : دعوة إلى التزام خطة منهجية فى صوغ المصطلحات الطبية : البحوث والمحاضرات ، مجمع اللغة العربية، القاهرة، دورة٢٧ـ العدد (٤٣)، ص ٥٢ ـ ٥٤ .

(٢٠) محمود مختار ، السوابق واللواحق . مجلة المجمع ، ج٤٧ .

(٢١) انظر للمؤلف : التعريب بين القديم والحديث، دار الفكر العربى: ١٩٩٠.

(٢٢) المسدى ، قاموس اللسانيات ص ٤٤ ، ٨٤ : الدار العربية للكتاب، تونس، ١٩٨٤.

(٢٣) السابق . ومحمد كامل حسين ، اللغة والعلوم : مجلة المجمع ج١٢/ ٢٤ ، ٢٥ .

(٢٤) أحمد عمار ، دعوة إلى التزام خطة منهجية فى صوغ المصطلحات الطبية ، البحوث والمحاضرات: ٢٧ / ٥٢ ، ٥٣، سابق.

(٢٥)انظر : جهود مجمع اللغة العربية في تعريب المصطلح العربى : مجلة المجمع ، العدد ٨٦، ومجموعة قرارات المجمع فى خمسين عاماً .

(٢٦) المرجع نفسه.

(٢٧)انظر : النحت فى اللغة العربية ، للمؤلف ص ٥٥ ـ ٥٧، دار الفكر العربى، ١٩٩٠.

(٢٨)انظر : فى أصول اللغة : مجمع اللغة العربية ج١ / ٤٩ : ٥١.

(٢٩)انظر : مجموعة قرارات المجمع فى خمسين عاماً .

(٣٠)محمود مختار ، السوابق واللواحق ، مجلة المجمع . العدد ٤٦ ، ص ٢٣٠ .

(٣١)محمد كامل حسين ، اللغة والعلوم ، مجلة المجمع ، ج١٢ .

(٣٢)البحوث والمحاضرات ، دورة ٢٦ ، ص ١٣٢ .

فى أعدادنا القادمة:

١- استلهام الموروث السردى العربى "دار المتعة نموذجا" عبد الله أبو هيف

٢- ثقافات كليفورد غيرتز ت: خالدة حامد

٣- وعى الذكورة والمرأة حسين المناصرة

٤- سيميوطيقا التاريخ في ثلاثية غرناطة عزت جاد

٥- الرواية وإشكالية العلاقة بين الكتابة والقراءة عبد العالى بو طيب

٦- من قضايا الأدب الراهنة الترجمة..و عالمية الأدب حفناوى يعلى

٧- ظاهرة السلب وحقيقة الرمزية عند ابن جنى عبد القادر سلامى

٨- الترجمة وأزمة الانشطار النصى بهاء بن نوار

٩- النقد الروائى العربى الجديد: تحليل "صيغ"
الرؤية والتلفظ في الخطاب السردى نموذجا محمد الناصر العجيمى

١٠- الخطاب المقدماتى في الرواية العربية شعيب حليفى

الترجمة

في التحليل النفسى وحركة الثقافة المعاصرة

بول ريكور / ت: منذر عياشى

ثمة قضية مهمة تتعلق بمكان التحليل النفسى فى حركة الثقافة المعاصرة، وإنها لتتطلب مقاربة محدودة وكاشفة عن الجوهرى فى الوقت نفسه: أما محدودة، فذلك إذا كان عليها أن تفسح المجال للمناقشة وللتحقق. وأما كاشفة، فذلك إذا كان عليها أن تعطى فكرة سعة الظاهرة الثقافية التى يمثلها التحليل النفسى بيننا. وإن إعادة قراءة لنصوص فرويد عن الثقافة لتستطيع تقديم مثل هذه المقاربة. وتؤكد هذه المحاولات فعلا أن التحليل النفسى لا يتعلق بالثقافة بشكل تابع أو غير مباشر. وبعيدا عن أن يكون تفسيرا لنفايات الوجود الإنسانى، وظهور البشر، فإنه يبين قصده الحقيقى عندما يرتفع إلى مستوى التأويل الثقافى؛ وذلك بتفجير الإطار المحدود للعلاقة العلاجية بين المحلل ومريضه. ويعد هذا الجزء الأول من عرضنا جوهريا بالنسبة إلى الأطروحة التى نريد إنشاءها فيما بعد، أى إنها تتسجل بصفتها تأويلا للثقافة فى حركة الثقافة المعاصرة، وذلك لأن التأويل الذى تعطيه عن الإنسان يصب بشكل أساس مباشر فى مجمل الثقافة. وإن التأويل ليصبح معها لحظة من لحظات الثقافة. وهى إذ تؤول العالم فإنها تغيره.

إنه لمن المهم إذن أن نبين أن التحليل النفسى هو تأويل للثقافة فى مجموعها، وليس تفسيرا شاملا. وسنقول فيما بعد إن وجهة نظره محدودة. وسنقول أيضا إنها لم تعثر بعد على مكانها فى كوكبة تأويلات الثقافة ـ وهذا ما يجعل من معنى التحليل النفسى معنى معلقا، ويجعل مكانه غير محدد. ولكن هذا التأويل ليس محددا من جهة موضوعه. الإنسان، الذى يريد أن يستحوذ عليه فى كليته، وإنه ليس محددا إلا بوجهة نظره: إن وجهة النظر هذه هى ما يجب فهمه ووضعه فى مكانه. وأننى لأقول بكل إرادة، وأنا أتذكر سبينوزا عندما كان يتكلم عن الصفات الإلهية بوصفها "غير متناهية فى الجنس". إن التحليل النفسى هو تأويل كلى لجنس من الأجناس. وهو بهذا المعنى يعد، هو ذاته، حدثا فى ثقافتنا.

وإذا كان ذلك كذلك، فإن ما ينقصنا هو وحدة نظر التحليل النفسى هذه، وذلك عندما نقدمه بوصفه فرعا من علم النفس الذى امتد بالتدريج من علم النفس الفردى إلى علم النفس الاجتماعى، وإلى الفن، وإلى الأخلاق، وإلى الدين. ونجد بكل تأكيد أن النصوص العظمى للثقافة، تتراكم فى القسم الأخير من حياة فرويد: "مستقبل الوهم" كان فى عام ١٩٢٧، "توعك فى الحضارة" عام ١٩٣٠، "موسى والتوحيد" ما بين عام ١٩٣٧ وعام ١٩٣٩. ومع ذلك، فليس

المقصود هو اتساع متأخر لعلم النفس الفردى فوق علم اجتماع الثقافة. فلقد كتب فرويد، منذ عام ١٩٠٨، "الإبداع الأدبى والحلم المستيقظ". "هذيان وأحلام" فى "غراندیفا" لجانسن فى عام ١٩٠٧. و"ذكريات الطفولة" لليوناردو دى فانشى فى عام ١٩١٠. و"الطوطم والمحظور" فى عام ١٩١٣، و"بواعث حالية حول الحرب وحول الموت" فى عام ١٩١٥، و"الغرابة المقلقة" فى عام ١٩١٩. و"ذكريات الطفولة" فى "التخيل والواقع لغوتة "فى عام ١٩١٩. و"موسى لميكل آنجلو" فى عام ١٩١٤، و"علم النفس الجماعى وتحليل الذات" فى عام ١٩٢١، و"العصاب النفسى الشيطانى فى القرن السابع عشر" فى عام ١٩٢٣، و"ديستوفسكى وقاتل أبيه" فى عام ١٩٢٨. وإن كبرى التدخلات فى ميدان علم الجمال، وعلم الاجتماع، وعلم الأخلاق، والدين هى إذن تدخلات معاصرة بدقة لنصوص مهمة مثل: "فيما وراء مبدأ اللذة"، "الأنا والهذا"، وخصوصا لنصوص عظمى مثل: "علم النفس الواصف".

ويهدم التحليل النفسى فى الحقيقة الحواجز التقليدية، مهما كانت المنهجيات التابعة لعلوم أخرى غير التحليل النفسى تبررها على كل حال. فهو يطبق على هذه الميادين المختلفة وجهة النظر الموحدة لهذه "النماذج": النموذج النموذجى، والنموذج الاقتصادى، والنموذج الوراثى (عدم الوعى). وإن وجهة النظر هذه هى التى تجعل من التأويل ذى التحليل النفسى تأويلا كليا ومحدودا: كليا لأنه ينطبق حتما على كل الإنسانية، ومحدودا لأنه لا يمتد إلى أبعد من نموذجه (أو من نماذجه). فنحن نجد، من جهة. أن فرويد قد رفض على الدوام التمييز بين ميدانى علم النفس وعلم الاجتماع، كما أكد دائما التساوق العميق بين الفرد والجماعة، وإنه لم يحاول أن يثبت هذا على الإطلاق بوساطة أى تأمل كان حول "الكائن" النفسى أو "الكائن" الجماعى. إنه جعله ظاهرا فقط، إذ كان يطبق فى كل مرة النماذج الوراثية نفسها والنموذجية الاقتصادية. ولم يزعم فرويد، من جهة أخرى، على الإطلاق أنه يعطى تفسيرا شاملا، ولكنه يحمل إلى نتائجه القصوى تفسيرا بوساطة الأصول ووساطة اقتصاء الغرائز الجنسية: إنه كان يقول إننى لا أستطيع أن أتكلم عن كل شيء فى الآن ذاته. وإن مساهمتى لتعد متواضعة، وجزئية، ومحدودة. ولا تعد هذه التحفظات اشتراطات أسلوبية، ولكنها تعبر عن قناعة الباحث الذى يعلم أن تفسيره يعطيه، من زاوية رؤيته، هدفا محدودا، ولكنه مفتوح على كلية الظاهرة الإنسانية.

١- التأويل الثقافى

يجب على الدراسة التاريخية المحضة المهتمة بمتابعة فكر فرويد عن الثقافة، أن تبدأ بـ"تأويل الأحلام"، ولقد وضع فرويد هاهنا، للمرة الأولى وللأبد - إذ أول "أوديب - الملك" لسوفوكل، و"هاملت" لشكسبير - وحدة الإبداع الأدبى، والأسطورة، والتنكير الحلمى. وإننا لنجد كل التطورات اللاحقة متضمنة فى هذا النتوش. ويضع فرويد أطروحته فى "الإبداع الأدبى والحلم المستيقظ": إن الانتقال غير المحسوس للحلم الليلى إلى اللعب، ومن هذا إلى الدعابة، وإلى التخيل، وإلى الحلم المستيقظ، ومن هذا أخيرا إلى الفولكلور، وإلى الأساطير، ومن ثم إلى الأعمال الفنية الحقيقية ليجعل المرء يفكر بأن الإبداع يعد جزءا من الديناميكية نفسها، وأنه يتضمن البنى الاقتصادية نفسها التى تتضمنها ظواهر التسوية والإرضاء المستبدل الذى يسمح بإنشائه على كل حال تأويل الأدب ونظرية العصاب النفسى. ولكن الذى ينقص من أجل الذهاب إلى أبعد من هذا، هو الرؤية الواضحة لنموذجية إجراءات الجهاز النفسى الاقتصادى للاستثمار والاستثمار المضاد، والذى يسمح بإعادة وضع اللذة الجمالية فى ديناميكية المجموع الثقافى. وإنه لمن أجل هذا، فإننا فى حدود مقال قصير، سنفضل تأويلا يكون أكثر تنظيما من كونه تاريخيا، وإننا سنذهب مباشرة إلى النصوص التى تعطى من الثقافة تعريفا تركيبيا. وإنه انطلاقا من هذه الإشكالية المركزية ليكون ممكنا تطوير نظرية عامة "للوهم" ووضع الكتابات الجمالية السابقة فى موضعها، حيث يبقى

معناها معلقا ما ظل الدافع الوحيد للظاهرة الثقافية غير مرئى. ولذا يجب فهم "الإغواء" الجمالى و"الوهم" الدينى معا، كما نفهم القطبين المتعارضين لبحث فى التعويض هو نفسه يعد واحدا من مهمات الثقافة.

وسأقول الشيء نفسه عن الكتابات الأكثر رحابة، مثل "الطوطم والمحظور"، الذى يعيد فرويد فيه، عن طريق التحليل النفسى، تأويل نتائج علم الأعراق، الذى كان سائدا فى بداية القرن، المتعلق بالأصول الطوطمية للدين وبأصول أخلاقنا الآمرة فى المحظورات القديمة، ويمكن لهذه الدراسات الوراثية أن يعاد أخذها أيضا فى إطار أوسع للتأويل النموذجى الاقتصادى. وكذلك أيضا، فإن فرويد فى "مستقبل الوهم" وفى "موسى والتوحيد" يشير هو نفسه إلى مكان هذا التعبير الذى لا يلامس إلا ظاهرة جزئية، وشكلا قديما للدين. وليس يتمثل مفتاح إعادة القراءة بشكل نسقى أكثر مما هو تاريخى لعمل فرويد، فى تطويع كل التأويلات "الوراثية" والجزئية للتأويل "النموذجى - الاقتصادى" الذى يعطى، هو وحده، وحدة المنظور، وتتصل هذه الملاحظة الثانية المسبقة بالأولى وتؤكدها: تمثل نظرية الوهم نقطة رسو التفسير الوراثى فى التفسير النموذجى - الاقتصادى. ويتكرر القديم هنا نسجا على طريقة "عودة المكبوت". وإذا كان الأمر كذلك - ولن نتبينه إلا فى التنفيذ - فإن النظام النسقى التالى يفرض نفسه: يجب الذهاب من الكل إلى الأجزاء، ومن الوظيفة المركزية الاقتصادية للثقافة إلى الوظائف الخاصة "للوهم" الدينى و"للإغواء" الجمالى، ومن التفسير الاقتصادى إلى التفسير الوراثى.

١- نموذج "اقتصادى" لظاهرة الثقافة:

ما هى الثقافة؟ لنقل أولا، وبشكل سلبى، ليس ثمة مجال لإقامة تعارض بين الحضارة والثقافة. وإن هذا الرفض فى الدخول فى التمييز إذ يمر بالصيرورة الكلاسيكية ليكون هو بذاته جد مضيء. فلا يوجد، من جهة، مشروع نفعى للهيمنة على قوى الطبيعة يتمثل فى الحضارة، كما لا توجد، من جهة أخرى، مهمة نزيهة، مثالية، لتحقيق القيم، تكون هى الثقافة. ويستطيع هذا التمييز، الذى يمتلك معنى من وجهة نظر أخرى غير التحليل النفسى، ألا يكون له معنى منذ اللحظة التى نقرر فيها ملامسة الثقافة من منظور موازنة الاستثمارات والاستثمارات الشبقية المضادة.

وإن هذا التأويل الاقتصادى هو الذى يهيمن على كل التأملات الفرويدية حول الثقافة.

وإن الظاهرة الأولى التى يجب النظر إليها من وجهة النظر هذه، هى ظاهرة القسر؛ وذلك بسبب التخلى الغريزى الذى تستلزمه. وإن هذه الظاهرة هى التى ينفتح عليها "مستقبل الوهم": يلاحظ فرويد أن الثقافة قد ابتدأت مع منع الرغبات القديمة، ومنع ارتكاب المحارم، وأكل لحم الإنسان، والقتل. ومع ذلك، فإن القسر لا يشكل الكل الثقافى. وإن الوهم الذى يقدر فرويد مستقبله، يقوم فى إطار مهمة أكثر سعة، ولا يكون التحريم فيه سوى العبارة الأشد قسوة. ويحاصر فرويد قلب هذه القضية بثلاثة أسئلة: إلى أى حد نستطيع أن نخفف حمولة التضحيات الغريزية المفروضة على البشر؟ وكيف يمكن أن يعاد تصالحها مع تضحيات التخلى المحتومة؟ وكيف يقدم للأفراد، بالإضافة إلى هذا، تعويضات مرضية عن هذه التضحيات؟ وليست هذه الأسئلة، كما يمكن أن نعتقد بهذا بادئ ذى بدء، استفهاما صاغه المؤلف بقصد الثقافة، إنها تكون الثقافة نفسها. وما هو موضوع التساؤل، فى الصراع بين المحرم والغريزة، إنما هو هذه الإشكالية الثلاثية: تخفيف الحمولة الغريزية، وإعادة المصالحة مع المحتوم، والتعويض عن التضحية.

وإذا كان ذلك كذلك، فما هى هذه الاستفهامات، إن لم تكن استفهامات التأويل الاقتصادى؟ إننا نتفق هنا مع وجهة النظر التوحيدية التى لا تجمع فقط كل دراسات فرويد حول الفن؛

والأخلاق، والدين، ولكنها تربط "علم النفس الفردى" و"علم النفس الجماهيرى"، وتجعل لهما جذورا فى "علم النفس الواصف".

وينتشر هذا التأويل الاقتصادى للثقافة على زمنين. ويُظهر كتاب "توعك فى الحضارة" جيدا تمفصل هذه اللحظات. ويوجد، أولا: كل ما يمكن قوله من غير لجوء إلى غريزة الموت. ويوجد، ثانيا: ما نستطيع قوله من غير أن نجعل هذه الغريزة تتدخل. ومن جانب نقطة الانقلاب هذه التى تجعله ينفتح على المآساوى فى الثقافة، فإن الدراسة تتقدم بسذاجة محسوبة. ويبدو أن اقتصاد الثقافة، يتلاقى مع ما نستطيع أن نسميه "الغزل" العام: إن الأهداف التى يتابعها الفرد وتلك التى تحييها الثقافة تبدو بوصفها صورا منسجمة حينا ومتنافرة حينا آخر، وذلك بالنسبة إلى غريزة الحب نفسها: "تجيب سيرورة الثقافة على هذا التغير للسيرورة الحية المعانى منها بتأثير من المهمة التى تفرضها غريزة الحب، والتى جعلها أنانكية مستعجلة، كما تفرضها الضرورة الواقعية، أى وحدة الكينونات الإنسانية المعزولة فى جماعة توطدها العلاقات الشبقية المتبادلة". ولقد يعنى هذا إذن أن "الغزل" نفسه هو الذى يصنع الرابط الداخلى للجماعات، وهو الذى يحمل الفرد لكى يبحث عن اللذة، ويهرب من الألم - أى الألم الثلاثى الذى يكبده إياه العالم، وجسده، والبشر الآخرون.

هذا وإن التطور الثقافى ليكون، مثل نمو الفرد، من الطفولة إلى سن الرشد، ثمرة غريزة الحب والأنانكية، والحب والعمل. وكذلك يجب القول: إنه ليكون من الحب أكثر مما يكون من العمل؛ والسبب لأن ضرورة الإتحاد فى العمل بغية استغلال الطبيعة لتعد شيئا قليلا إلى جانب الرابط الشبقى الذى يوحد الأفراد فى جسد اجتماعى واحد. وإنه ليبدو إذن أن غريزة الحب نفسها هى التى تنشط البحث عن السعادة الفردية، وهى التى تريد أن توحد البشر فى مجموعات تكون على الدوام أكثر سعة. ولكن يظهر التناقض سريعا: إن الثقافة، بوصفها نضالا منظما ضد الطبيعة، لتعطى الإنسان القدرة المعطاة قديما للآلهة. ولكن هذا الشبه بالآلهة يتركه غير راض: وعكة فى الحضارة لماذا؟ وإننا لنستطيع من غير ريب، بالاستناد إلى هذا "الشبق" العام، عن توترات معينة بين الفرد والمجتمع، ولكن ليس عن صراع جسيم يصنع مأساة الثقافة. وإننا لنفسر بسهولة، مثلا، أن الرابط العائلى يقاوم توسعه على مجموعات أكثر سعة: يبدو العبور، بالنسبة إلى كل راشد، من دائرة إلى أخرى وكأنه قطيعة للرابط الأكثر قدما الأكثر محدودية. وإننا لنفهم أيضا أن شيئا من الجنس الأنثوى يقاوم هذا التحول الجنسى الخاص إلى الطاقات الشبقية للرابط الاجتماعى. ويمكننا أن نذهب إلى أبعد من هذا بكثير فى اتجاه الأوضاع الصراعية من غير أن نصادف مع ذلك تناقضات جذرية: تفرض الثقافة. وإننا لنعلم هذا، تضحيات فى المتعة على كل جنس: تحريم زنى المحارم، كبت الجنس الطفلى، التقنين المتغطرس للجنس فى الطرق الضيقة للشرعية وللزواج الأحادى، فرض أمر الإنجاب، إلى آخره.

ولكن مهما كانت هذه التضحيات متعبة، ومهما كانت هذه الصراعات معقدة، فإنها مازالت لا تشكل تنافسا حقيقيا. ويمكن القول فى الحد الأقصى، من جهة، إن الشبق يقاوم بكل قوته الجمودية المهمة التى تفرضها الثقافة عليه، والتى هى التخلى عن مواقفه السابقة. ويقتات الرابط الشبقى للمجتمع من الطاقة المأخوذة من الجنس إلى درجة تهدده بالضمور. ولكن كل هذا لا يعد مأساويا، وإننا نستطيع أن نحلم بنوع من الهدنة أو من التأليف بين الشبق الفردى والرابط الاجتماعى.

وكذلك ينبعث السؤال: لماذا يسقط الإنسان فى أن يكون سعيدا؟

هنا يأخذ التحليل منعطفه: ها هى تنتصب أمام الإنسان قيادة غير معقولة - عليه أن يحب جاره كما يحب نفسه - ومطلبا مستحيلا - أن يحب أعداءه - وأمرا خطيرا يرجم الحب، ويعطى

علاوة للخبثاء، ويفضي إلى ضياع الحذر الذى يطبقه، ولكن هذه الحقيقة التى تتخفى خلف هذا الغباء الأمرى، هو غباء الغريزة الجنسية التى تتملص من الجنس البسيط "إن جزء الحقيقة الذى يخفيه كل هذا، والذى ننكره بإرادتنا، ليتلخص هكذا: لم يعد الإنسان ذلك الكائن السمح، وصاحب القلب المتعطش للحب، الذى نقول عنه إنه يدافع عن نفسه عندما نهاجمه، ولكنه، على العكس من ذلك، كائن يجب عليه أن يحمل على عاتق معطياته الغريزية محصولا طيبا من العدوانية فالإنسان هو فعلا محاولة لإرضاء حاجته العدوانية على جاره. واستغلال عمله من غير تعويضات، واستعماله جنسيا من غير موافقته. وتملك ثرواته. وإهانته، وإنزال الآلام به، وتعذيبه، وقتله، HOMO HOMINI LUPUS (ص ٤٧).

إن الغريزة الجنسية التى تشوش علاقة الإنسان بالإنسان، وتطلب من المجتمع أن ينصب قاضيا جهنميا هي، وقد عرفناها، غريزة الموت، والعداء الأولى للإنسان ضد الإنسان.

ولقد تبدل كل اقتصاد الدراسة مع دخول غريزة الموت. فبينما "الجنس الاجتماعي" يستطيع - إلى حد ما - أن يظهر بوصفه الجنس الجنسي، وبوصفه انزياحا للشيء أو إعلاء للهدف، فإن انشطار غريزة الحب والموت على مستوى الثقافة لم يعد بإمكانه أن يظهر بوصفه اتساعا للصراع الذى سنعرفه على نحو أفضل على مستوى الفرد. فالأمر على العكس من هذا، لأن المأساوى فى الثقافة هو الذى يستخدم بوصفه كاشفا مفضلا إزاء منافسة تظل صامته وملتبسة على مستوى الحياة وعلى المستوى النفساني. وبكل تأكيد، فإن فرويد كان قد صنع نظريته عن غريزة الموت منذ عام ١٩٢٠ (بعيدا عن مذهب اللذة)، وذلك من غير تركيز على الوجه الاجتماعي للعدوانية، وفى إطار بيولوجي واضح، ولكن على الرغم من الدعم التجريبى للنظرية (عصاب التكرار، اللعب الطفولي، ميل إلى عيش الوقائع المتعبة مرة أخرى، إلى آخره)، فإن النظرية تحتفظ بسمة للتأمل المغامر. ولقد كان فرويد، فى عام ١٩٣٠، يرى بشكل واضح أكثر أن غريزة الموت تبقى غريزة صامته "في" الكائن الحى، وأنها لاتصبح ظاهرة إلا فى تعبيرها الاجتماعي فى العدوانية وفى التدمير، وإنه بهذا المعنى نقول إن تأويل الثقافة يصبح الكاشف عن منافسة الغرائز الجنسية.

وإننا لنرى أيضا - فى النصف الثاني من الدراسة - ضربا من إعادة القراءة لنظرية الغرائز الجنسية، انطلاقا من تعبيرها الثقافي، وإننا لنفهم على نحو أفضل لماذا كانت غريزة الموت، على المستوى النفساني، تمثل استدلالا لامفر منه وتجربة لا يمكن تعيينها: إننا لانستطيع أن نمسك بها على الإطلاق إلا فى فتيلة غريزة الحب: إن غريزة الحب هى التى تستعملها مبعدة إياها نحو شيء آخر غير الكائن الحى. وإن غريزة الحب هى التى تختلط، إذ تتخذ من السادية شكلا. وإننا لنفاجئها أيضا فى العمل ضد الكائن الحى، وذلك من خلال الإشباع المازوخي. وباختصار، فإنها لاتخون إلا وهى مختلطة بغريزة الحب. فمرة تكون مضاعفة الشبق الغيرى، ومرة تكون محملة الشبق النرجسي. وإنها لا تكون منزوعة القناع وعارية إلا بوصفها مضادة للثقافة.

ويوجد هكذا كشف تدريجي لغريزة الموت. وذلك من خلال المستويات الثلاثة: البيولوجيا، وعلم النفس، والثقافة. وإن منافسها ليكون أقل فأقل صمتا كلما نشرت غريزة الحب أثرها؛ وذلك لكى توحد الكائن الحى أولا مع ذاته، ثم لكى توحد الأنا مع موضوعها، وأخيرا لكى توحد الأفراد دائما فى المجموعات الأكثر كبرا. وإن الصراع بين غريزة الحب وغريزة الموت إذ يتكرر من مستوى إلى آخر، فإنه يصبح جليا أكثر فأكثر، ولا يبلغ معناه الكامل إلا فى مستوى الثقافة: "تمثل هذه الغريزة العدائية الهبوط والممثل الرئيس لغريزة الموت، التى وجدناها فى العمل إلى جانب غريزة الحب، وإنها لتتقاسم معها الهيمنة على العالم. ويتوقف من الآن فصاعدا معنى تطور الحضارة - فى رأيي - عن أن يكون مظلما: يجب عليه أن يظهر لنا الصراع بين غريزة الحب والموت، وغريزة الحياة وغريزة التدمير، تماما كما يجرى هذا الصراع عند النوع الإنساني، ويمثل

هذا الصراع فى النتيجة المضمون الجوهرى للحياة. ولذا يجب تحديد التطور بوساطة هذه الصيغة المختصرة: معركة الجنس الإنساني من أجل الحياة. وإن صراع العمالقة هذا هو ماتريد مربياتنا أن تهدئه صائحات:

Eapopeia von Himmel!"

وليس هذا كل شيء: إذا عدنا إلى الفصل الأخير من كتاب "وعكة فى الحضارة" فسنجد أن العلاقة بين علم النفس ونظرية الثقافة مقلوبة تماما. ولقد كان، فى بداية هذه الدراسة، اقتصاد الشبق المستعار من علم النفس الواصف هو الذى يُستخدم مرشدا فى توضيح ظاهرة الثقافة.

ثم مع دخول غريزة الموت، فقد أخذ تأويل الثقافة وجدل الغرائز يحيل كل واحد إلى الآخر فى حركة دائرية. ومع دخول الشعور بعقدة الذنب، فقد أخذت نظرية الثقافة الآن تطلق علم النفس إحساسا منها بالصدمة. ولقد دخل الشعور بعقدة الذنب فعلا بوصف "الأداة" التى تستخدمها الحضارة لكى تجعل العدوانية تهوى فى الفشل. ومن هنا، فإن التأويل الثقافى ليذهب بعيدا إلى درجة أن فرويد يستطيع أن يؤكد أن القصد الواضح من دراسته قد "كان بالتأكيد تقديم الشعور بعقدة الذنب بوصفه القضية الرئيسة لتطور الحضارة"، كما كان القصد هو جعلنا نرى، بالإضافة إلى هذا، لماذا يجب على تقدم الحضارة أن يدفع الثمن بضياع السعادة التى تدين بوجودها لتعزيز هذا الشعور: لقد ذكر دعما لهذا المتصور كلمة هاملت الرائعة:

thus conscience does make cowards of us all...

وهكذا يجعلنا الوعى جبناء جميعا

وإذا كان إذن الشعور بعقدة الذنب هو الأداة الخاصة التى تستخدمها الحضارة لكى تجعل العدوانية تهوى فى الفشل، فليس من المدهش أن يتضمن كتاب" وعكة فى الحضارة" التأويل الأكثر تطورا الذى يعد نسيجه بالأحرى نفسانيا.

ولكن علم النفس المتعلق بهذا الشعور لم يكن ممكنا إلا انطلاقا من تأويل "اقتصادي" للثقافة.

وفعلا، فإن الشعور بعقدة الذنب، من منظور علم نفس الفرد، يبدو أنه ليس سوى أثر للعدوانية المستبطنة، المندمجة، التى أعادت الأنا العليا أخذها ضد الأنا. ولكن اقتصاده كاملا لايبدو إلا عندما تكون الحاجة للعقوبة موضوعة فى إطار منظور ثقافي: "تهيمن الحضارة إذن على اضطرام عدوانية الفرد الخطيرة، وذلك بإضعافه، وبنزع سلاحه، وبجعله مراقبا عن طريق محكمة قائمة فى ذاته، أو مثل الحامية الموضوعة فى مدينة محتلة" (ص٥٨ـ٥٩).

وهكذا، فإن التأويل الاقتصادى ـ وإذا أمكننا أن نقول: التأويل البنيوى للشعور بعقدة الذنب ـ لا يمكن أن ينشأ إلا فى منظور ثقافى. ومادام هذا هكذا، فإنه فى إطار هذا التأويل البنيوى فقط يمكن وضع مختلف التأويلات الوراثية وفهمها. وهى تأويلات جزئية كان فرويد قد أعدها فى فترات مختلفة. وإنها لتخص قتل الأب البدئى ونشوء الندم. ويحتفظ هذا التفسير، إذا ما نظر إليه وحده، ببعض الأشياء من الإشكالية، وذلك بسبب الاحتمال الذى يُدخله فى تاريخ الشعور الذى يتمثل، من جهة أخرى، مع سمات "لحتمية قدرية" (ص٦٧). وتنخفض الحدة الاحتمالية لهذا المسار، كما يعيد التفسير الوارثى إنشاءه. منذ اللحظة التى يصبح فيها التفسير الوارثى ذاته ملحقا بالتفسير البنوى الاقتصادي: "إنه لدقيق إذن أن حدث قتل الأب، أو العزوف عن ذلك، ليس حتميا. ويجب أن نشعر بالضرورة بأننا مذنبون فى الحالتين؛ لأن هذا الشعور هو تعبير عن صراع التعارض للنضال الخالد بين غريزة الحب وغريزة التدمير، والموت.

ولقد اشتعل هذا الصراع منذ اللحظة التى فُرضت فيها على البشر مهمة العيش المشترك. ومادامت هذه الأمة تعرف فقط الشكل العائلى. فإن الصراع سيتجلى بالضرورة فى عقدة أوديب، وسيشيد الوعى وسيولد أول شعور لعقدة الذنب. وعندما تميل هذه الأمة إلى التوسع، فإن هذا

الصراع نفسه يستمر كاشفا عن أشكال تتعلق بالماضي، وتتكثف، وتفضي إلى تركيز على هذا الشعور الأول. ومثلما أن الحضارة تخضع إلى اندفاعة شبقية داخلية تهدف إلى توحيد البشر في كتلة تحافظ عليها العلاقات الوثيقة، فإنها لا تستطيع الوصول إلى هذا إلا عن طريق واحد؛ ذلك بتعميق الشعور بعقدة الذنب أكثر على الدوام. وماكان يبتدأ بالأب، فإنه ينهى بالكتلة. وإذا كانت الحضارة هي الطريق الضروري لكي يحدث التطور من العائلة إلى الإنسانية، فإن هذا التعميق يرتبط بلا انفكاك بمجراه، وبوصفه نتيجة لصراع الضدين اللذين نولد معهما، ونتيجة للخصومة الخالدة بين الحب ورغبة الموت" (ص ٦٧-٦٨).

ويبدو - في نهاية هذه التحليلات - أن وجهة النظر الاقتصادية هي التي تكشف عن معنى الثقافة. ولكن يجب، في المعنى المقابل أن نقول إن تفوق وجهة النظر الاقتصادية على كل وجهة نظر أخرى، بما في ذلك وجهة النظر الوراثية، لاتكون كاملة إلا عندما يغامر التحليل النفسي بنشر ديناميكية غرائزه الجنسية في الإطار الواسع لنظرية في الثقافة.

٢- الوهم واللجوء إلى النموذج "الوراثي":

إنه في داخل هذا الفلك الثقافي، والمحدد تبعا لنموذج النموذج الاقتصادي المستعار من علم النفس الواصف، فإنه لمن إعادة موضعه ما نسميه الفن، والأخلاق، والدين. ولكن فرويد لايجابهها عن طريق موضوعها المفترض ولكن عن طريق وظيفتها الاقتصادية. وبهذا الثمن فإن الوحدة التأويلية تكون مضمونة.

وإنه لما يشبه "الوهم" أن يقوم الدين في مثل هذا الاقتصاد. ويجب على المرء ألا يحتج، ولو كان فرويد العقلاني لا يعترف بما هو حقيقي إلا لما يمكن ملاحظته والتحقق منه، فليس هذا كأنه تنويعة "عقلانية"، ولا كأنه تنويعة من"عدم الاعتقاد"، تملكه نظرية "الوهم" هذه عن المهم: لقد قال إبيقور كما قال لوكريس منذ زمن طويل: إن الخوف هو الذى صنع الآلهة بادئ ذى بدء. وتعد هذه النظرية جديدة من حيث هي نظرية في اقتصاد الوهم. فالسؤال الذى يطرحه فرويد، ليس هو ذلك السؤال الذى يطرحه الله، ولكن سؤال إله البشر ووظيفته الاقتصادية في ميزان تجليات الغرائز الجنسية، والإشباعات المستبدلة، والتعويضات التي يحاول الإنسان أن يحتمل الحياة بوساطتها.

يمثل مفتاح الوهم قساوة الحياة. وهي تكاد بصعوبة أن تكون محتملة بالنسبة إلى الإنسان، بالنسبة إلى هذا الإنسان الذى لايفهم ويشعر فقط، ولكن الذى تجعله نرجسيته الفطرية متلهفا للغذاء ومادام هذا هكذا، فإن الثقافة، وقد رأينا هذا، لاتحمل فقط مهمة اختزال رغبة الإنسان فقط، ولكنها تحمل مهمة الدفاع عن الإنسان ضد تفوق الطبيعة الساحق، ويمثل الوهم هذا المنهج الآخر الذى تستخدمه الثقافة وذلك عندما لايكون النضال الفعلي ضد الشرور قد بدأ، في طور عدم النجاح مؤقتا أو نهائيا.

وحينئذ فإنها تخلق الآلهة لكي تهزم الخوف، وتصطلح مع قساوة القدر والتعويض عن ألم الثقافة

ما الجديد الذى يدخله الوهم في اقتصاد الغرائز الجنسية؟

إنه بشكل جوهري نواة مثالية أو تمثيلية - الآلهة - وإنها لتقول بصددها بعض المزاعم - الدوغمائيات - أي التأكيدات التي تزعم أنها تمسك بخصوصية الوهم في ميزان الإشباع والوعكات. فالدين الذى يصنعه الإنسان لا يرضيه إلا بتوسط التأكيدات الثابتة بمصطلحات البرهان

أو الملاحظات العقلانية. ويجب على المرء حينئذ أن يسأل نفسه من أين تأتى هذه النواة التمثيلية للوهم.

هنا يدرك التأويل الإجمالى، المنضبط بالنموذج "الاقتصادي"، التأويلات الجزئية المنجزة تبعا لنموذج وراثى، وإن اللسان الذى يربط التفسيرات باستخدام الأصل مع التفسيرات باستخدام الوظيفة، إنما هو "الوهم"، أى اللغز الذى يقترحه، تمثيل من غير موضوع، ولكى يعلل فرويد هذا، فإنه لايرى مخرجا آخر سوى تكوين الغباء. ولكن هذا التكوين يبقى متجانسا بالنسبة إلى التفسير الاقتصادي: إن السمة الأساس "للوهم" كما يكرر، هى الانطلاق من رغبات الإنسان. ومن هنا، فقد نشأت نظرية من غير موضوع، فهل تأخذ فعاليتها، إن لم يكن من قوة الرغبة الأكثر التصاقا بالإنسانية، فمن رغبة الأمن، التى هى الرغبة الغريبة عن الواقع؟

ويقدم كتابا: "الطوطم والمحظور" و"موسى والتوحيد" الترسمية الوراثية التى لاغنى عنها للتفسير الاقتصادى، فهما يعيدان بناء الذكريات التاريخية التى تشكل ليس فقط المضمون الحقيقى - والذى يقوم فى أصل الاعوجاج المثالى - ولكن المضمون"الكامن" الذى يعطى الفرصة لعودة المكبوت، وإننا سنرى ذلك عندما سندخل الوجه شبه العصابى للدين.

فلنميز - بشكل مؤقت - بين هذين الوجهين: المضمون الحقيقى، المختفى فى الاعوجاج، والذكرى المكبوتة التى تصطنع العودة تحت شكل متنكر فى الوعى الدينى الحالى.

يستحق الوجه الأول الانتباه: أولا لأنه يكيف الثانى، وأيضا لأنه يسمح بالإشارة إلى سمة عجيبة للفرويدية - وعلى خلاف مدارس "إزالة الأسطرة"، بل أكثر من هذا أيضا - بالتعارض مع أولئك الذى يتعاملون مع الدين بوصفه "أسطورة" مطلية بالتاريخ، فإن فرويد يركز على "النواة التاريخية" التى تكون أصل المبحث الوارثى للدين.

وهذا ليس مدهشا: إن التفسير الوارثى عند فرويد يكتسب واقعية من الأصل: من تأتى سعة أبحاث فرويد وعنايتها، التى تتعلق ببدايات الحضارة، كما تتعلق ببداية التوحيد اليهودى. وإنه ليحتاج إلى سلسلة من الآباء الواقعيين الذين قتلهم أبناء واقعيون؛ وذلك لتغذية عودة المكبوت:

"إننى لا أتردد فى التأكيد أن البشر قد عرفوا على الدوام بأنهم فى يوم من الأيام قد امتلكوا أبا بدئيا وقتلوه" (موسى والتوحيد، ص١٥٤).

وتشكل الفصول الأربعة من كتاب "الطوطم والمحظور"، فى نظر مؤلفها نفسه،" المحاولة الأولى باتجاه التطبيق على بعض الظواهر التى لاتزال غامضة فى علم النفس الجماعى، وجهات نظر التحليل النفسى ومعطياته" (المقدمةvii). وتكون وجهة النظر الوارثية هى الغالبة بشكل ظاهر على وجهة النظر الاقتصادية، التى لاتزال غير مصنوعة بوضوح بوصفها نموذجا. وإن المقصود هو إعطاء بيان عن القيد الأخلاقى، بما فى ذلك أمر "كانت" الصريح (المقدمة viii)، بوصفه بقاء لمحظورات تتعلق بالطوطمية. ويقبل فرويد، تبعا لاقتراح تقدم به تشارلز داروين، أنه فى الأزمنة البدئية، كان الإنسان يعيش فى عشائر صغيرة، وكانت كل واحدة منها يحكمها ذكر شديد، يتصرف بسلطة غير محدودة على هواه وبشراسة، ويحتفظ لنفسه بكل النساء، ويعاقب أو يقتل الأبناء المتمردين. وتبعا لفرضية مستعارة من عند آتكانسون، فإن هؤلاء الأبناء يتحالفون ضده، ويقتلونه، ويلتهمونه، ليس فقط لكى يثأروا منه لأنفسهم، ولكن لكى يتطابقوا معه. وأخيرا، فإن فرويد، إذ يتبنى نظرية روبرتسون سميث، فإنه يقبل أن تخلف الجماعة الطوطمية للإخوة عشيرة الأب. ولكى لايهلك الإخوة أنفسهم فى صراعات لاطائل منها، فإنهم يُقبلون على نوع من العقد الاجتماعى، وينشئون محظور ارتكاب المحارم، كما يصنعون ضوابط الزواج الخارجى. وهم، فى الوقت نفسه، إذ يكابدون من التناقض الوجدانى للشعور البنوى، فإنهم يعيدون إنشاء صورة الأب على شكل بديل لحيوان محظور. وحينئذ تأخذ الوجبة الطوطمية معنى التكرار الاحتفالى لقتل

الأب. وكانت ولادة الدين، كما كانت قديما صورة الأب المقتول هي المركز، وإن هذه الصورة نفسها هي التي ستنبعث متخذة شكل الآلهة، بل متخذة - على نحو أفضل - شكلا تمثيليا لإله واحد، كلي القدرة، وصولا إلى عودة كاملة في موت المسيح وفي التوحد القر باني.

وهنا يتمفصل كتاب "موسى والتوحيد" بشكل دقيق مع كتاب "الطوطم والمحظور"، سواء كان ذلك على مستوى المشروع أم على مستوى المضمون: إن المقصود، كما كتب فرويد في بداية الدراستين المنشورتين في مجلة imago (مجلد٣، عدد١،٣). هو أن يصنع المرء لنفسه رأيا مؤسسا جيدا حول أصل الأديان التوحيدية عموما" (موسى والتوحيد. ص٢٢).

ويجب، من أجل هذا، إعادة تكوين حدث قتل الأب، مع شيء من الاحتمال. وسيمثل هذا القتل بالنسبة إلى النزعة التوحيدية، ماكان يمثله قتل الأب البدئي بالنسبة إلى الطوطمية.

ومن هنا، فقد جاءت محاولة إعطاء جسد لفرضية " موسى المصري"،التشيع لعبادة آتون، الإله الأخلاقي، الكوني، المتسامح، المبني هو نفسه وفق نموذج أمير مسالم، كما كان يمكن أن يكونه الفرعون إخناتون، الذي ربما كان موسى قد فرضه على القبائل السامية. إن هذا البطل، بالمعنى الذي يتخذه عند أوتورانك - والذي تعد سيطرته هائلة هنا - هو الذي كان الشعب قد قتله.

ثم إنه من المحتمل أن تكون عبادة إله موسى قد ذابت في عبادة "يهوه"، إله البراكين، الذي ربما يكون قد أخفى فيه أصله، كما حاول هكذا أن يصنع نسيان قتل البطل.

ولقد كان الرسل حينئذ صناع عودة الإله الفسيفسائي: مع سمات الإله الأخلاقي، قد انبعث الحدث الصادم. وإن العودة إلى الإله الفسيفسائي ستكون، في الوقت نفسه، عودة للصدمة المكبوتة. وهكذا، فإننا نقف في الوقت نفسه على تفسير الانبثاق على مستوى التمثيلات، كما نقف على عودة المكبوت على المستوى الوجداني: إذا كان الشعب اليهودي قد زود الثقافة الغربية بنموذج الاتهام الذاتي الذي نعرفه؛ فذلك لأن معناه المتعلق بعقدة الذنب يتغذى من ذكرى القتل التي عمل على إخفائها في الوقت ذاته.

إن فرويد غير مستعد للتقليل من الواقع التاريخي لهذه السلسلة من الأحداث الصادمة. إنه يتفهم: "أن الجمهور يحتفظ - مثل الفرد - بانطباعات عن الماضي على شكل آثار تسمح بالتذكر غير الواعي" (مذكور سابقا. ص٤٤). وتعد شمولية رمزية اللسان (ص١٥٠-١٥٣)، بالنسبة إلى فرويد، برهانا على الآثار التي تسمح بتذكر الصدمات الكبرى للإنسانية، تبعا للنموذج الوراثي، أكثر بكثير من التحريض على سبر أبعاد أخرى للسان، وللتصور، وللأسطورة. ولذا، فإن اعوجاج هذه الذكرى، ليعد الوظيفة الوحيدة للتخيل الذي تم سبره. وأما ما يخص هذه الشركة ذاتها، التي لاتقبل الاختزال إلى أي تواصل مباشر، فإنها تربك فرويد بكل تأكيد. ولكن يجب أن تكون مسلما بها، إذا أردنا أن نتجاوز "الهوة التي تفصل علم النفس الفردي من علم النفس الجماعي"، "والتعامل مع الشعوب بالطريقة نفسها التي نتعامل بها مع الفرد العصابي وإذا لم يكن الأمر كذلك، فلنتخل إذن عن التقدم خطوة واحدة في الطريق الذي نتابعه، سواء كان ذلك في ميدان التحليل النفسي أو كان ذلك في ميدان علم النفس الجماعي. فالشجاعة هنا لا غنى عنها". (ص١٥٣). ولقد يعني هذا، أننا لا نستطيع أن نقول إذن إن المقصود هنا هو فرضية إضافية: إن فرويد يرى فيها واحدا من الروابط التي تضمن تماسك النسق: "ثمة تقليد لا يتأسس إلا على النقل الشفاهي، وهو لا يشتمل على السمة المستحوذة الخاصة بالظاهرة الدينية" (ص١٥٥). ولذا، فإنه لايمكن عودة المكتوب إليه إلا إذا حدث حادث صادم.

وصولا إلى هذه النقطة، فإننا نميل إلى القول إن فرضيات فرويد التي تتعلق بالأصول هي تأويلات إضافية لا تُدخل على التأويل "الاقتصادي" "وهما، وهو الشيء الأساس الوحيد، وهذا ليس شيئا: إن التأويل الوراثي في الواقع هو الذي يسمح بإتمام النظرية الاقتصادية "الوهم".

فالنظرية الاقتصادية تدمج نتائج الاستثمار المتعلقة بالأصول. وإن هذه الاستثمارات لتسمح بالإشارة إلى سمة لم توضح بعد، أى إنه الدور الذى تؤديه عودة المكبوت فى تكوين الوهم. وأن هذه السمة هى التى تصنع من الدين "العصاب الاستحواذى الشامل للإنسانية". وما دام هذا هكذا، فإن هذه السمة لا تستطيع أن تظهر قبل أن يكون التفسير الوراثى قد اقترح وجود تماثل بين الإشكالية الدينية والوضع الطفولى. ويذكر فرويد أن الطفل لايبلغ سن الرشد إلا عن طريق مرحلة، إلى حد ما متميزة من العصاب الاستحواذى الذى يُصفى فى معظم الأحيان، ولكن الذى يكتسب أحيانا مداخلة المحلل.

وكذلك، فإن الإنسانية كانت قد أرغمت، فى عصر قصورها الذى مازلنا لم نخرج منه، أن تتصرف لكى تتخلى عن الغريزة الجنسية، وذلك من خلال عصاب يصدر عن الموقف المتعارض للغرائز الجنسية إزاء صورة الأب. وثمة نصوص كثيرة لفرويد، ولتيودور ريك تطور هذا التماثل للدين وللعصاب الاستحواذى: لقد لاحظ من قبل كتاب "الطوطم والمحظور" هذه السمة العصابية للمحظور: وإننا لنلاحظ فى الحالتين هذيانا مماثلا للعصاب، مع الاختلاط نفسه للرغبة وللذعر.

وتشترك عادات الاستحواذ العصابى، ومحظوراته، وأعراضه بغياب الحافز نفسه، وبقوانين التثبيت نفسها، وبالانزياح، وبالعدوى، وبالاحتفالية الناتجة عن المنوعات (مصدر سابق، ص٤٦). ويصفى نسيان المكبوت فى الحالتين على المنع سمة الغرابة نفسها وعدم الإدراك، ويبعث رغبات الانتهاك نفسها، ويثير الرضا الرمزى نفسه، كما يثير ظواهر الاستبدال نفسها، وظواهر التسوية، وظواهر الاستنفار نفسها، وإنه ليغذى أخيرا المواقف المتناقضة نفسها إزاء المنع (ص٥٤). وفى عصر لم يكن فيه فرويد قد أقام بعد نظرية الأنا العليا، ولانظرية غريزة الموت، فإن الوعى "الأخلاقى" (الذى مازال يؤوله بوصفه الإدراك الداخلى لرفض بعض الرغبات) يكون ممارسا بوصفه فرعا "لتبكيت الضمير المحظور" (ص٩٧-١٠١). "وكذلك، فإننا لنغامر بهذا التأكيد. فإذا لم يكن من ممكننا أن نكتشف أصل المعرفة الأخلاقية فى العصاب الاستحواذى، فيجب علينا أن نتخلى عن كل أمل فى اكتشافها إلى الأبد" (ص٩٨). ولقد كان تضاد الجذب والدفع فى ذلك العصر إذن يقوم فى المركز من كل مقارنة، ولقد كان فرويد، بكل تأكيد، مندهشا من الفوارق بين المحظور والعصاب، فلقد لاحظ أن "المحظور ليس عصابا، ولكنه شكل اجتماعى" (ص١٠١). ولكنه اضطر إلى اختزال الانزياح بتفسير الوجه الاجتماعى للمحظور عن طريق تنظيم العقاب، وتفسير تنظيم الخطاب عن طريق الخوف من عدوى المحظور (ص١٠٢). وإنه ليضيف أن الميول الاجتماعية نفسها تشتمل على خليط من العناصر الأنانية والجنسية (١٠٤) وهذا ما يطوره على كل حال كتاب "علم النفس الجماعى وتحليل الأنا" (وخصوصا الفصل رقم حول "الكنيسة والجيش"). وفى هذه الدراسة التى يعود تاريخها إلى ١٩٢١، ثمة اقتراح لتأويل "شبقي" كامل أو "جنسي" للتعلق بالرئيس، ولتماسك الجماعات على أساس استبدادى وعلى بنية تراتبية.

ولقد ركز، قدر ما هو ممكن، كتاب "موسى والتوحيد" على هذه السمة العصابية للدين: إن الفرصة الرئيسة فيه قد أعطيت لفرويد بوساطة "ظاهرة الكمون" فى تاريخ اليهودية: أى التأخر فى انبعاث دين موسى، المكبوت فى عبادة يهوه. وإننا لنفاجئ هنا تشابك النموذج الوراثى والنموذج الاقتصادي: "ثمة، حول نقطة من النقاط، تناسب بين قضية عصاب الصدمة وقضية التوحيد اليهودي: ويعد هذا التماثل تاما إلى درجة أننا نستطيع تقريبا أن نتكلم عن الهوية" (١١١). وإن ترسمية تطور العصاب، ما إن تصبح مقبولة (الصدمة المبكرة، الدفاع، الكمون، انفجار العصاب، العودة الجزئية للمكبوت" (١٢٣)، حتى يتعهد التقارب بين تاريخ النوع الإنسانى وتاريخ الفرد بالباقى: "يكابد النوع الإنسانى، هو أيضا من سيرورات ذات مضمون اعتداء جنسى،

وإنها لتترك آثارا دائمة على الرغم من أن معظمها كان قد أزيح أو وقع فى النسيان. وإنها لتصبح، بعد فترة طويلة من الكمون، نشطة ظواهر تتقارن، بنية وميلا، مع الأعراض العصابية" (ص١٢٣).

وهكذا، يصبح التوحيد اليهودى بديلا للطوطمية فى تاريخ عودة المكبوت. فلقد جدد الشعب اليهودى، بالانطباق مع شخصية موسى، البديل السامى للأب، الاتفاق البدئى.

ويعد قتل المسيح تعزيزا آخر لذكرى الأصول، بينما "باك" فيحيى موسى. وأخيرا، فإن دين القديس بولس يُتم عودة المكبوت هذا، ويقوده إلى مصدره ما قبل التاريخى بإعطائه اسم الخطيئة الأصلية: ثمة جريمة ارتكبت بحق الله، وإن الموت وحده هو الذى يستطيع أن يكفر عنها. ويمر فرويد سريعا إلى "استيهام" الاستغفار الذى يقوم فى المركز من "الكيريغما" المسيحى (ص١٣٢). ويرى أنه كان يجب على المخلص أن يكون المذنب الرئيس، وزعيم عشيرة الإخوة، وعين البطل المأساوى المتمرد الموجود فى التراجيديا الإغريقية (ص١٣٤–١٣٦): "يتوارى خلفه الأب البدئى للعشيرة البدائية، وحقيق أنه مغير الوجه، ولقد أخذ، بوصفه ابنا، مكان أبيه"(ص١٣٨).

يؤكد هذا التماثل مع الصدمة العصابية تأويلنا للفعل المتبادل، فى عمل فرويد، بين مبحث أسباب الأمراض وتفسير النصوص القديمة للثقافة، وإن الدين ليفسح المجال لقراءة جديدة للعصاب، مثل معنى عقدة الذنب المرتبط به، إذ يغطى فى جدلية غرائز الحياة والموت، ويلتقى النموذج "النموذجي" (اختلاف الهيئات، الهذا، والأنا، والأنا العليا)، والنموذج "الوراثي" (نور الطفولة ومبحث تكون الأنسال) فى التأويل الأقصى لعودة المكبوت (ص١٤٥).

٣- "الوهم" الدينى و"الإغواء" الجمالى

يسمح، أخيرا، هذا التأويل الاقتصادى للوهم بإنشاء الإغواء الجمالى إزاء الوهم الدينى.

ولقد كانت حدة فرويد إزاء الدين لا مثيل لها، كما تعلم مقدار تعاطفه مع الفنون. ولم يكن هذا الفارق فى اللهجة مجانيا: لقد كان له سببه فى الاقتصاد العام للظواهر الثقافية، فالفن بالنسبة إلى فرويد هو الشكل غير الاستحواذى، وغير العصابى، للإرضاء المستبدل: لاتصدر فنية الخلق الجمالى عن عودة المكبوت.

لقد ألمحنا، فى بداية هذه الدراسة، إلى المقال الذى كرسه فرويد، منذ عام١٩٠٨، فى مجلة imago، "للخلق الأدبى والحلم المستيقظ، وإلى المنهج المماثل الذى يستخدمه: لقد كانت النظرية العامة للاستيهام تقوم من تحت هذا المنهج، وثمة اختراق كان يسمح بمعرفته وهو يسير باتجاه ما يجب أن يصبح فيما بعد نظرية للثقافة، وإن فرويد ليسأل نفسه، إذا كان الشعر قريبا جدا من الحلم المستيقظ، أفلا يكون هذا لأن تقنية الفنان تسعى إلى الإخفاء بمقدار ما تسعى إلى تبليغ الاستيهام؟ ثم إنه ألا يسعى إلى تجاوز الرفض الذى يثيره استدعاء جد مباشر للنوع المنضوى تحت إغواء لذة محض شكلية؟

إن الفن الشعرى المستدعى (دراسات فى التحليل النفسى التطبيقى، ص٨١) ليبدو لنا الآن بوصفه القطب الآخر للوهم، ولقد كتب يقول: إنه يفتننا "بوساطة نفع لذة جمالية يقدمها لنا فى تمثيل هذه الاستيهامات". ويعد كل تأويل للثقافة فى السنوات٢٩-٣٩ متضمنا فى السطور التالية: إننا نسمى "مكافأة الإغواء"، و"لذة المقدمات"، مثل هذه الفائدة من اللذة التى عرضت علينا بغية السماح بتحرير المتعة العليا الفائضة عن مصادر نفسية أكثر عمقا. وإننى لأعتقد أن كل لذة جمالية، يبدعها الخالق فنيا، تمثل هذه السمة من لذة المقدمات، ولكن المتعة الحقيقة للعمل الأدبى تأتى من أن روحنا تجد ذاتها بذاتها مرتاحة من بعض التوترات؛ وربما لأن الخالق يضعنا مباشرة لكى نتمتع من الآن فصاعدا من استيهاماتنا الخاصة من غير حيرة ولا عار، فإنه يساهم مساهمة واسعة فى هذه النتيجة، (مصدر سابق ص٨١).

ولكن ربما يترك التمفصل المستقبلى بين النزعة الجمالية والنظرية العامة للثقافة نفسه لكى تدرك على نحو أفضل فى "موسى" "لميكل آنجلو". وإننا لانفهم فى أى مكان بشكل أحسن ماهى المعوقات المبطلة ظاهريا التى يقلبها هذا التأويل. وفى الواقع، فإن التأويل - الذى هو ثمرة لمعاشرة طويلة للروائع وللعديد من المخططات الإجمالية المنقوشة، فإن فرويد قد حاول إعادة بناء أوضاع الجسم المتتابعة المكثفة فى الحركة الحالية لموسى - فى هذه الدراسة يصدر، مثل تأويل الأحلام، انطلاقا من التفاصيل. وإن هذا المنهج التحليلى على نحو خاص ليسمح بتركيب عمل الحلم وعمل الإبداع فوق بعضهما، وكذلك تأويل الحلم وتأويل العمل وعوضا عن البحث عن التأويل إذن، فى مستوى من العمومية أكثر سعة، فإن طبيعة الرضا الذى يولده العمل الفنى - وهى مهمة ضاع فيها كثير من المحللين النفسانيين - تجعل المحلل يحاول أنْ يحل اللغز العام للنزعة الجمالية عن طريق خفايا العمل والمعانى التى يبدعها هذا العمل. وإننا لنعرف الصبر والدقة فى هذا التأويل: هنا، كما هو الأمر فى تحليل الحلم، فإن الحدث المحدد والأصغر فى الظاهر هو الذى يحمل الأهمية، وليس الانطباع الذى يخلفه المجموع. فوضع سبابة اليد اليمنى للرسول - من هذه السبابة التى هى وحدها على اتصال مع مجرء اللحية، بينما يحمل باقى اليد نفسه إلى الخلف - والوضع المقلوب للألواح، هو قريب من أن يتملص من ضغط الذراع.

فالتأويل يعيد بناء تسلسل الحركات المتنافسة التى عثرت فى هذه الحركة الواقفة على ضرب من الاتفاق غير مستقر، وذلك فى فتيل وضع هذا الجسم اللحظوى، وكأنه متجمد فى البحر. خلق رفع موسى فى حركة من الغضب يده إلى لحيته، مخاطرا بترك الألواح تقع، بينما كانت نظرة يشدها بغضب إلى الطرف مشهد الشعب الوثنى. ولكن ثمة حركة معاكسة، تقمع الأولى، ليحييها الوعى الحاد لمهمته الدينية، هو الذى جعل اليد ترتد إلى الخلف. فما هو قائم تحت أعيننا، هو ما تبقى من الحركة التى حدثت، والتى ذهب فرويد إلى إعادة بنائها بالطريقة نفسها التى بنى فيها التمثيلات المعاكسة والتى تولد صياغات تسويات الحلم، والعصاب، والهفوات، والمزاح. ولقد اكتشف فرويد، إذ كان يحفر تحت هذه الصيغة من التسوية، فى ثخانة المعنى الظاهر، بالإضافة إلى التعبير المثالى عن صراع تم تجاوزه، وأهل للاحتفاظ بقبر البابا، لوما خفيا لعنف المتوفى، وكأنه تحذير الذات لذاتها. إن تفسير"موسى" الذى وضعه "ميكل آنجلو" ليس إذن قطعة مضافة؛ إنه يقوم فوق المسار الوحيد الذى ينطلق من "تأويل الأحلام"، ويمر عبر "علم أمراض الحياة اليومية" و"المزاح" . إن هذا التجاور المعرض للخطر ليسمح بطرح سؤال الثقة منذ الآن: هل لدينا الحق فى أن نخضع إلى المعالجة ذاتها العمل الفنى الذى هو، كما يقال، خلق دائم وتذكير بأيامنا بالمعنى القوى للكلمة، والحلم الذى هو، كما نعلم، إنتاج عابر عقيم لليالينا؟ وإذا كان العمل الفنى يدوم ويستمر، أفلا يكون هذا لأنه يحمل دائما معانى تغنى ميراث قيم الثقافة؟ وقد نرى أن الاعتراض ليس عديم الفائدة؛ فهو يمنحنا الفرصة لكىْ نمسك بأهمية ما خاطرنا بتسميته تفسير النصوص القديمة للثقافة.

هذا وإن التحليل النفسى للثقافة يصلح، ليس لأنه يجهل فارق قيمة المنتجات الحلمية للأعمال الفنية، ولكن لأنه يعرف هذا الفارق، ويحاول أن يكشف عنه من وجهة نظر اقتصادية. وتصدر كل قضية الإعلاء عن هذا القرار بوضع تعارض للقيمة، معروف جيدا، تحت وجهة نظر موحدة للتكوين الشبقى ومقتصرة.

وإن تعارض القيمة بين ما هو "إبداع" وما هو "عقيم" وهو تعارض ترى فيه الظاهراتية الوصفية معطى أصليا - ليحدث مشكلة بالنسبة إلى " الاقتصادي" وبعيدا لتعارض القيم هذا عن أن يكون غير مقدر، فإنه هو الذى يكون مرغما أن يحيل بعيدا، أو إذا أردنا، أن يحيل عن جانبه، إلى الديناميكية التوحيدية، وأن يفهم أى توزيع للاستثمار وللاستثمار المضاد يكون قادرا على توليد

المنتجات المعارضة للعرض، على مستوى الحلم والعصاب، والمعارضة للتعبير على مستوى الفنون وعلى مستوى الثقافة عموما.

ولهذا، فإنه لمن الضرورى على التحليل أن يعبر كل الأسباب التى نستطيع أن نفصلها ضد تمثل ساذج بين ظواهر ذات تعبيرية ثقافية وظواهر ذات عرض مبتعد سريعا عن نظرية الحلم والعصاب، ويجب عليه أن يراجع باختصار كل موضوعات التعارض بين نظامى الإنتاج والذى تستطيع النزعة الجمالية عند كانت، وشيلينج، وهيجل، وألان أن تزوده بها. وبهذا الشرط فقط، فإن تأويلة لايحذف، ولكنه يحجز، ويشتمل على ثنائية العرض والتعبير. وكذلك حتى بعد تأويله، فيبقى أن الحلم هو تعبير خاص، ضائع فى وحدة النعاس، التى ينقصها وسيط العمل، واندماج المعنى فى مادة صلبة، واندماج تواصل هذا المعنى بالجمهور، وباختصار فإنه ينقصها القدرة على جعل الوعى يتقدم نحو فهم جديد لنفسه بالذات. وتكمن قوة التعبير للتحليل النفسى تحديدا فى نقل هذه القيم الثقافية المتعارضة للعمل الإبداعى وللعصاب إلى سلم وحيد من الإبداعية وإلى جهة اقتصادية وحيدة. وإن القوة التعبيرية، تتصل فى الوقت نفسه بوجهات نظر أفلاطون حول الوحدة الأساس للشعرية وللجنس، كما تتصل بوجهات نظر أرسطو حول استمرارية التطهير والتنقية، وإنها لتتصل كذلك بوجهات نظر جوته حول الإيمان بالشياطين.

ربما يجب الذهاب إلى أبعد من هذا؛ فما يزعم التحليل أنه يتجاوزه، ليس التعارض الظاهراتى للحلم وللثقافة فقط، ولكنه يتجاوز التعارض الداخلى نفسه للنزعة الاقتصادية. وثمة اعتراض ثان سيسمح لنا بصياغة هذا الموضوع.

ويمكننا فعلا أن نعترض بأن تأويل "موسى" الذى قام به ميكل آنجلو، وكذلك تأويل "أوديب الملك" لسوفوكل أو "هاملت" لشيكسبير، إنه إذا كانت هذه الأعمال إبداعا، فذلك لأنها ليست إسقاطا بسيطا لصراعات الفنان، ولكنها رسم إجمالى لحلولها. وسنقول إن الحلم ينظر إلى الوراء، نحو الطفولة، ونحو الماضى. بيد أن العمل الفنى يكون عملا متقدما على الفنان نفسه.وهذا رمز مستقبلى بين التوليف الشخصى ومستقبل الإنسان، وليس عرضا تراجعيا لصراعاته غير المحلولة. ولهذا، فإن الفهم الذى يقوم به الهاوى لايعد انبعاثا لصراعاته الخاصة، وإنجازا عارضا لرغباته التى تستدعيها المأساة فيه، ولكنه مساهمة فى عمل الحقيقة التى تنجز نفسها فى روح البطل التراجيدى. وهكذا، فإن إبداع سوفوكل لشخصية أوديب لايعد فقط تجليا بسيطا لمأساة طفولية، ولكنه اختراع لرمز جديد لألم الوعى بالذات، وإن هذا الرمز لايكرر طفولتنا، ولكنه يسبر حياتنا الراشدة.

ويتجه هذا الاعتراض مباشرة، للوهلة الأولى، ضد بعض ما أعلنه فرويد نفسه، مثال ذلك ما أعلنه حول "أوديب" لسوفوكل وحول "هاملت" "لشكسبير"، وذلك فى "علم الأحلام".

ولكن ربما لايكون هذا الاعتراض حاسما إلا ضد صيغة لاتزال ساذجة لتفسير النصوص القديمة الناتج عن التحليل الذى يصدر عن قبول - هو نفسه ساذج - للإبداع بوصفه وعدا للمعنى بالنسبة إلى وعى يزعم زورا أنه نفى. وإن هذا الاعتراض أيضا، مثل الاعتراض السابق، أيكون ميسرا للرفض بصورة أقل مما هو ميسر للتجاوز وللاندماج، من الأطروحة التى يعترض عليها فى الوقت نفسه؟ وذلك من منظور أكثر سعة وأكثر نفاذا للديناميكية التى تتحكم بالسيرورتين؛ ولذا فإن "التراجع" و"التقدم" سيكونان سيرورتين أقل تعارضا بشكل قطبى من أن يكونا وجهين للإبداعية نفسها.

"فكريس" و"لاونستان" و"هارتمان" قد اقترحوا تعبيرا شاملا وتوليفيا: لقد تكلموا عن "التراجع التقدمي"؛ وذلك للإشارة إلى السيرورة المعقدة التى تصنع النفس بوساطتها معاني واعية جديدة بإحيله صياغات غير واعية عفا الزمان عليها. ويشير التأخر والتقدم بصورة أقل إلى

سيرورتين واقعيتين متعارضتين من المصطلحات المجردة المأخوذة من سيرورة واقعية وحيدة، وإنهما ليشيران فيها إلى حدين متطرفين: حد محض للتراجع، وحد لتقدم محض. فهل هذا، - فعلا - حلم واحد لايملك أيضا وظيفة سبرية. ولايجعل "نبويا" مخرجا لصراعاتنا؟ وعلى العكس من هذا، هل هو رمز كبير وحيد، أبدعه الفن والأدب، فلا يغطس، ولايعاود الغطس فى العتيق من الصراعات ومن الدراما الفردية للطفولة أو الدراما الجماعية؟ أليس هذا هو المعنى الفعلى للإعلاء من ترقية المعانى الجديدة باستنفار الطاقات القديمة التى استثمرت بادئ ذى بدء فى الصور العتيقة. أليس للصور الأكثر تجديدا التى يستطيع الفنان، والكاتب، والمفكر أن يولدها قدرة مزدوجة على الإخفاء والإظهار، وعلى ستر القديم، على شكل الأعراض الحلمية أو العصابية، وعلى كشف الممكنات الأقل كمالا، والأقل حدوثا، وكأنها رمز لإنسان آت؟

ويستطيع التحليل النفسى، فى هذا الاتجاه، أن يحقق نذره بمواصلة تفسير النصوص القديمة تفسيرا ثقافيا تاما. وإنه لمن أجل هذا يجب عليه أن يتجاوز التعارض الضرورى، ولكن المجرد لتأويل لا يقوم إلا بسبر علم أعراض الحلم والعصاب، وتأويل يزعم أنه يجد فى الوعى انبعاث الإبداع. وكذلك يجب أيضا بلوغ مستوى هذا التعارض وحمله نحو النضج، وذلك بغية الوصول إلى جدلية واقعية، حيث سيكون قد تم تجاوز البديل المؤقت الخادع للرجوع وللتقدم.

٢- وضع التفسير الفرويدى للنصوص القديمة

نقول فى البداية إن التأويل هو ما يسجله التحليل النفسى فى الثقافة. فكيف تفُهم ثقافتنا بوساطة التمثل الذى يبعثه إليها التحليل النفسى؟

فليكن هذا التأويل جزئيا ومتحيزا، وحتى غير عادل إزاء المقاربات الأخرى لظواهر الثقافة، فإن هذا يستحق أن يقال بادئ ذى بدء، ولكن هذا النقد ليس هو الأكثر أهمية: لأنه بفضل ضيقه، فإن التأويل الفرويدى يلامس الجوهرى. وكذلك، ألا يجب أولا رسم حدود هذا التفسير للنص القديم للثقافة؛ وذلك لكى يتمكن المرء من بعد من وضع نفسه بصورة أفضل فى مركز دائرته، ويتبنى موقع القوة. ومهما تكن الانتقادات شرعية، فيجب عليها أن تخلى السبيل لإدارة المرء فى تثقيف نفسه ولإعطاء النقد نفسه للشك بنفسه بكل العقلانيات وبكل التبريرات التى تصدر عن التحليل النفسى نفسه. ولهذا، وعلى عكس ما هو شائع فى الاستعمال، فإننا سنستند إلى النقد (الجزء الثاني) بغية أن نحافظ فنيا على طريقة التفكير الحر(الجزء الثالث) والعرض الإرشادى للإرادة والذى طورناه حتى اللحظة الراهنة (الجزء الأول).

١- حدود مبدأ التأويل الفرويدى للثقافة

إن ما يجعل كل مواجهة للفرويدية صعبة مع النظريات الأخرى للثقافة،هو أن مبدعها لم يقترح على الإطلاق بنفسه فكرة حول حدود تأويله: إنه يقبل بوجود غرائز أخرى غير تلك التى يدرسها، ولكنه لايقترح الإحصاء الكامل. فهو يتكلم عن العمل، وعن الرابط الاجتماعى، وعن الضرورة، وعن الواقع، ولكن من غير أن يدع المرء يرى كيف يستطيع التحليل النفسى أن يربط نفسه مع علوم أو مع تأويلات أخرى غير تأويلاته، وإنه ليكون هكذا: إن تحيره الشديد يتركنا فى حيرة مفيدة. وكل واحد يتحمل مسئولية وضع التحليل النفسى فى رؤيته للأشياء.

ولكن كيف نتوجه فى البداية؟ يمكن لواحدة من ملاحظاتنا الأولية أن تقوم بدور المرشد: إن فرويد يفهم مجموع ظاهرة الثقافة - وحتى الحدث الإنسانى - ولكنه يصنعها من وجهة نظر. وقد يعنى هذا أنه إلى جانب النماذج - نموذج النموذج الاقتصادى، والنموذج الوراثى - وليس إلى جانب المضمون المؤول، يجب البحث عن مبدأ التأويل الفرويدى للثقافة.

فما هو الأمر الذى لاتسمح هذه النماذج بفهمه؟ إن تفسير الثقافة بثمنه العاطفى لذة وألما وبأصوله النسلية وكينونته الوراثية، ليعد بكل تأكيد جد مضيء، وسنقول بعد قليل إن المرمى الهائل لمثل هذا الجهد يقيم علاقة قربى بالنسبة إلى الأساس منه مع ماركس ونيتشه، وذلك لإزالة القناع عن الوعى "الزائف"، ولكن يجب ألا ينتظر المرء من هذا المشروع غير نقد من النوع الأصيل. ويجب على المرء خصوصا ألا يطلب منه مايمكن أن نسمية نقد الأسس. فهذه مهمة منهج آخر: وكذلك يجب ألا يطلب منه تفسيرا للتعابير النفسية في النص القديم - للحلم فى العمل الفنى، وللأعراض المرضية فى العقيدة الدينية - ولكن أن يطلب منه منهجا فكريا، يطبق على السلوك الإنسانى فى مجموعه، أى على الجهد بغية الوجود، وعلى الرغبة فى الكينونة، معاصرا لهذه الرغبة، وعلى العديد من الوسائط التى يسعى الإنسان بها لكى يمتلك التأكيد الأكثر أصالة. الذى يسكن جهده ورغبته.

وتتمثل المهمة الأكثر استعجالا للأنثروبولوجيا الفلسفية اليوم فى تمفصل الفلسفة الفكرية وتفسير النص القديم للمعنى. ولكن "بنية الاستقبال" التى يمكن أن يكتتب فيها علم النفس الفرويدى الواصف، وكذلك نماذج أخرى لتفسير النصوص القديمة الغريبة على التحليل النفسى، تحتاج فى معظمها إلى البناء. وليس هذا هو المكان الذى نحاول هذا الأمر فيه. وكذلك فهل من الممكن ملاحظة بعض المناطق الحدودية، فى داخل هذا الحقل الواسع، متخذين من نظرية الوهم محكا كنا قد رأينا معناه المركزى عند فرويد.

تتجلى فائدة المتصور الفرويدى للوهم فى وسم الكيفية التى تشيد فيها التمثيلات التى تجعل الألم محمولا، والتى "تواسى"، وليس فقط التى تشيد على التخلى الغريزى، ولكن انطلاقا من هذا التخلي: إن الرغبات وحركاتها الاستثمارية والمضادة للاستثمار هى التى تصنع جوهر الوهم كله. وإنه بهذا المعنى قد استطعنا القول إن نظرية الوهم هى نفسها نظرية اقتصادية من طرف إلى طرف. ولكن الاعتراف بهذا يعنى أيضا التخلى، لكى يبحث فيه عن تأويل شامل لظاهرة القيمة، التى تستطيع وحدها أن تكشف عن فكر أكثر بالنسبة إلى ديناميكية التصرف.

وكذلك، فإننا لم نحل لغز السلطة السياسية عندما قلنا إن العلاقة بالزعيم تستنفر استثمارا شبقيا كاملا ذا سمة لواطية، وإننا لم نحل أيضا لغز "سلطة القيم" عندما فرزنا فى قتيل الظاهرة الأخلاقية صورة الأب والتطابق مع هذه الصورة الذى هو استيهامى بمقدار ما هو واقعى؛ وشيئا آخر يكون أساس الظاهرة، مثل السلطة أو القيمة، وشيئا آخر يكون الثمن العاطفى للتجربة التى نقوم بها، سواء كان لذة، أو كان ألم العيش الإنسانى.

إن هذا التمييز بين قضايا الأساس وقضايا الاقتصاد الغريزى هو تمييز مبدئى بكل تأكيد: إنه على الأقل يرسم حدا للتأويل الذى يتحكم به النموذج الاقتصادى، فهل سنقول إن هذا التمييز سيبقى جد نظرى، ولن يؤثر فى أى وقت من الأوقات على متصور التحليل النفسى، وبدرجة أقل على عمل المحلل النفسي؟ ويبدو لى، على العكس من ذلك، أن هذه الحدود للتحليل النفسى تبدو بشكل جد عملى فى المفهوم الفرويدى "الإعلاء"، الذى هو فى الواقع مفهوم غير نقى، خليط، ويركب من غير مبدأ بين وجهة نظر اقتصادية ووجهة نظر أخلاقية. وأما فى الإعلاء، فإن الغريزة الجنسية تعمل فى مستوى "عال"، هذا على الرغم من أننا نستطيع أن نقول إن الطاقة المستثمرة فى أشياء جديدة هى عين الطاقة التى كانت، من قبل، مستثمرة فى موضوع جنسى. ولاتكشف وجهة النظر الاقتصادية إلا عن هذا التتابع فى الطاقة، ولكنها لا تكشف عن جديد القيمة الذى وعد به هذا التخلى وذلك الترحيل. وإننا لنخفى المشكلة استحياء، إذ نتكلم عن الهدف وعن الموضوع الاجتماعى المقبولين: لكن المصلحة الاجتماعية هى معطف من الجهل نرميه على مشكلة القيمة التى يلعب الإعلاء بها.

وهكذا فإن معنى الوهم الدينى نفسه مشكوك فيه. ولقد قلنا ذلك، ففرويد لايتكلم عن الله، ولكنه يتكلم عن إله البشر. وليس ما يستوجب على علم النفس أن يحل جذريا قضية "الأصل الجذرى للأشياء"، وذلك لكى يكون الكلام كما يتكلم ليبنتز. ولكنه مسلح جيدا لكى يزيل قناع التمثيلات الطفلية القديمة التى نعيش هذه القضية من خلالها. ولا يعد هذا التمييز فقط تمييزا مبدئيا، فهو يخص عمل المحلل النفسى. وليس هذا المحلل لاهوتيا، ولا هو مضاد للاهوتى. فهو بوصفه محللا، مصاب بالعمه، وهذا يعنى أنه غير كفء، وأنه لا يستطيع أن يقول، بوصفه محللا، إذا كان "الله" ليس سوى استيهام الله. ولكنه يستطيع أن يساعد مريضه كى يتجاوز الأشكال الطفلية والعصابية للاعتقاد. وعلى هذا أن يقرر - أو أن يعترف - إذا لم يكن دينه سوى هذين الاعتقادين الطفلى والعصابى اللذين اكتشف التحليل انبعاثهما؛ وإذا لم يصمد اعتقاداه: الطفلى والعصابى لهذا الامتحان النقدى، فهو غير جدير بالاتباع، ولكن حينئذ لا يكون ثمة شىء قد قيل لا من أجل الإيمان بالله ولا ضده، وإنى سأقول، بلسان آخر: يجب أن يموت الدين لكى يلد الإيمان، وذلك إذا كان يجب أن يكون الإيمان شيئا آخر غير الدين.

فأن يرفض فرويد شخصيا هذا الضرب من التمييز، فلا قيمة لذلك؛ ففرويد هو Aufklärer، رجل من القرن الثامن عشر. وإن عقلانيته، كما يقول هو نفسه، وجحوده ليسا ثمرة لتأويل الوهم الدينى الذى يريده أن يكون شاملا، ولكنهما الافتراض المسبق لذلك. ولذا، فإن يغير اكتشاف الدين بوصفه وهما شروط الوعى تغييرا عميقا، فإن هذا لا يكون مشكوكا فيه، وإننا سنقوله بكل القوة المرغوب فيها فيما بعد. ولكن ليس للتحليل النفسى منفذ إلى قضايا الأصل الجذرى؛ وذلك لأن وجهة نظره اقتصادية واقتصادية فقط.

وسأحدد أيضا - وبشكل أكبر قليلا - ما يحدث، فى نظرى، الضعف فى التأويل الفرويدى للظاهرة الثقافية فى مجموعها وللوهم على نحو خاص: إن الوهم، بالنسبة إلى فرويد، تمثيل لا يتناسب معه أى واقع: إن تعريفه إيجابى. وإذا كان ذلك كذلك، أفلا توجد وظيفة للخيال الذى يتملص من التناوب الإيجابى للواقع وللمؤقت؟ لقد تعلمنا، بالتوازى مع الفرويدية وبشكل مستقل عنها، أن الأساطير والرموز تحمل معنى يخرج عن إطار هذا التناوب. وثمة تفسير آخر للنص القديم، متميز من التحليل النفسى وأكثر قربا من ظاهراتية الدين، يخبرنا بأن الأساطير ليست حكايات خرافية، أى حكايات "مغلوطة"، و"غير واقعية". فهذا التفسير القديم للنص يفترض مسبقا، إزاء كل نزعة وضعية، أن "الحقيقى"، وأن "الواقعى" لا يختزلان إلى ما يمكن أن يتم اختباره عن طريق الرياضيات أو التجريب، ولكنه يخص أيضا علاقتنا بالعالم، وبالكائنات، وبالكائن؛ وإن هذه العلاقة هى التى تبدأ الأسطورة بسيرها، سائرة فى ذلك على نهج تخيلى.

وإن هذه الوظيفة للخيال التى عرضها جيدا كل من: سبينوزا، وهيجل، وشيلينج، وإن كان ذلك بشكل مختلف، وقد كان فرويد جد قريب من الاعتراف بها، وجد بعيد فى الوقت نفسه. وما كان يقربه، هو "ممارسته" للتأويل، وأما ما كان يبعده، فهو "التنظير" لـ"علم النفس الواصف"، أى الفلسفة الضمنية للنموذج الاقتصادى نفسه، فمن جهة، إزاء النزعة المادية والبيولوجية المهيمنتين فى علم النفس، نجد أن فرويد قد حدد كل نظريته الخاصة بالتأويل، فأن يقوم المرء بالتأويل هو أن يذهب من معنى جلى إلى معنى خفى: يتحرك التأويل كليا فى إطار علاقات للمعنى، ولايفهم علاقات القوة (الكبت، وعودة المكبوت) إلا بوصفها علاقة للمعنى (رقابة، إخفاء، تكثيف، انزياح).

ولم يساهم أحد سوى فرويد بقطع فتنة الحدث ومعرفة إمبراطورية المعنى، ولكن فرويد تابع فى تسجيل كل مكتشفاته فى الإطار الوضعى نفسه الذى تهدمه بالأحرى. ولقد كان للنموذج الاقتصادى بهذا الخصوص دور جد غامض: إنه دور كشفى، عن طريق سبر أعماق هو أمكن من

النفاذ إليها ـ وهو دور محافظ، عن طريق الاتجاه الذى شجعه لتسجيل كل علاقات "المعنى" بلغة الهيدروليك العقلى. ولقد هشم فرويد، عن طريق الوجه الأول، وجه الاكتشاف، الإطار الوضعى للتفسير. وأما عن طريق الوجه الثانى، وجه التنظير، فقد عزز هذا الإطار، وسمح "للطاقة الذهنية" الساذجة التى كانت تعيث فى المدرسة فسادا بالوجود.

سيكون من مهمة أنثروبولوجيا الفلسفة أن تقطع هذا الغموض فى داخل علم النفس الواصف الفرويدى، وأن تنظم معا مختلف أساليب تفسير النص المعاصر: وخصوصا أسلوب فرويد وأسلوب ظاهراتية الأساطير والرموز. ولكن هذه المهمة لن تستطيع أن تنظم هذه الأساليب المختلفة فيما بينها إلا إذا جعلتها تابعة لهذا التفكير الأساس الذى أشرنا إليه سابقا.

يحكم هذا الحد لمبدأ النموذج "الاقتصادي" بدوره مبدأ النموذج "الوراثي". وكما رأينا ذلك، فإن فرويد يفسر وراثيا ماليس له حقيقة وضعية. ويأخذ الأصل التاريخى مكانه (بالمعنى التناسلى، وبالمعنى التطورى للكائن الفرد) من الأصل الأخلاقى أو من الأصل الجذرى، وإنى لأفسر بهذا العمى لكل وظيفة أخرى للوهم الذى لن يكون اعوجاجا للواقع الإيجابى. الغياب الكلى للفائدة، عند فرويد، بالنسبة إلى كل ماليس تكرارا بسيطا لشكل عتيق أو طفلى، وإلى حد ما، ماليس "عودة للمكبوت" فقط. وهذا مدهش فى حالة الدين: إن كل ما أمكن إضافته إلى العزاء البدائى، وتعطيه الآلهة المصممة على صورة الأب، إنما هو من غير أهمية. وإذا كان هذا هكذا، فمن ذا الذى يستطيع أن يحسم إذا كان معنى الدين يكمن بالأحرى فى عودة الذكريات المرتبطة بقتل أب العشيرة، وليس فى التجديدات التى يبتعد الدين بها عن نموذجه البدائى؟ وهل يكمن المعنى فى تصحيح القديم عن طريق الجديد[1]؟ لا يستطيع أن يقرر فى هذا الأمر تفسير وراثى، ولكن الذى يستطيع أن يقرر هو الفكر الجذرى، مثل فكر هيجل مثلا فى "دروس حول فلسفة الدين". ومادام هذا هكذا، فإن هذا الفكر ينطبق على تقدم التمثيل الدينى، وليس على وجهه التكرارى.

ويرتبط هذا الشك المتعلق بحق النموذج الوراثى ارتباطا وثيقا بالسؤال السابق لحدود النموذج الاقتصادى: يمكن فعلا للخيال الأسطورى الشعرى، فى وظيفته القائمة على السبر الأنطولوجى، أن يكون أداة لهذا التصويب المجدد، الموجه فى الاتجاه المعاكس للتكرار العتيق؛ ولذا، فإنه يوجد تاريخ تقدمى للوظيفة الرمزية، وللخيال. وهو لا يلتقى التاريخ التراجعى للوهم بوصفه "عودة للمكبوت" فقط. ولكن هل نحن فى وضع نستطيع معه أن نميز بين هذين التاريخين، بين هذا الإعلاء وهذا الانكفاء، بين هذا الإبداع وهذا التكرار؟

وهنا ينقصنا يقيننا. فنحن نعلم أن تمييز الحدود هذا، وإن كان له ما يدعمه، فإنه لا يتميز بدوره من التبريرات ومن العقلانيات التى يزيل التحليل النفسى قناعها. ولهذا السبب، نحتاج أن نترك نقدنا معلقا، وأن نهب أنفسنا من غير دفاع لشك الوعى بنفسه عن طريق المحلل النفسى؛ إذ ربما يبدو فى نهاية هذا المسار، أن "مكان" التحليل النفسى. فى قلب الثقافة المعاصرة يبقى. ويجب أن يبقى غير محدد، مهما طال الزمن، مادامت معرفته لم تستوعب بعد، وذلك على الرغم من حدوده، وربما بفضل حدوده. وإن المجابهة مع تأويلات أخرى للثقافة. ليست من الخصوم، ولكنها متقاطعة، ستساعدنا للقيام بهذه الخطوة الجديدة.

٢ ـ ماركس ، نيتشه، فرويد:

لم يعد مشكوكا فيه أن عمل فرويد، بالنسبة إلى وعى الإنسان الحديث، يساوى فى الأهمية عمل ماركس أو عمل نيتشه؛ فالقرابة بين هؤلاء الثلاثة من نقاد الوعى "المزيف" واضحة. ولكننا لا نزال بعيدين عن تمثل هذه الشكوك الثلاثة ببدهيات الوعى بالذات، وبعيدين عن دمج هذه التمارين الثلاثة من الشك فى ذواتنا؛ فنحن لا نزال متنبهين لاختلافاتهم، أى لا نزال فى النهاية

يقظين للحدود التي تفرضها الأحكام المسبقة لعصرهم على هؤلاء المفكرين الثلاثة، وإننا لا نزال - خصوصا - ضحايا الفلسفة الكلامية التي يحبسهم فيها ورثتهم: لقد نُفي ماركس إلى الاقتصاد الماركسي وإلى نظرية الوعي المنعكس، وإن نيتشه قد سحب إلى جانب النزعة الأحيائية، وإلا يكن ذلك فإلى المنافحة عن العنف، وأما فرويد، فقد أقام في طب الأمراض العقلية، وتزيا بزى غريب لنزعة تضميد جنسي تبسيطي.

وإني لأعتقد أن معنى الإنسان الحديث المأخوذ من هؤلاء المفسرين الثلاثة بالنسبة إلى عصرنا، لن يستطيع أن يستقيم إلا بالاقتران معا.

فلقد قام ثلاثتهم، بادئ ذي بدء، بالهجوم على الوهم نفسه، على هذا الوهم المكلل باسم فاتن: إنهم هاجموا وهم وعي الذات. ويعد هذا الوهم ثمرة لأول نصر، كما يعد دحرا لوهم سابق: إنه وهم الشيء. ويعلم الفيلسوف الذي تربى في مدرسة ديكارت أن الأشياء مشكوك فيها، وأنها ليست كما تبدو. ولكنه لا يشك بأن الوعي ليس هو كما يبدو لذاته، إذ فيه يلتقي المعنى والوعي بالمعنى. فمنذ ماركس، ونيتشه، وفرويد ونحن نشك فيه. فبعد الشك بالشيء، دخلنا في الشك بالوعي.

ولكن أساتذة الشك الثلاثة هؤلاء ليسوا أساتذة مذهب الشك، إنهم بكل تأكيد ثلاثة من عظماء "الهدم"، ومع ذلك، فإن هذا نفسه يجب ألا يضللنا، وإن الهدم، كما يقول هايدجر في: "Sein und Zeit"، لحظة من لحظات كل تأسيس جديد. "منهدم" العوالم الخلفية يعد مهمة إيجابية، بما في ذلك هدم الدين، بما أنه، تبعا لكلمة نيتشه، "أفلاطونية بالنسبة إلى الشعب". وإنه بعيدا عن الهدم، فإن السؤال يطرح لمعرفة ما يعني الفكر، والعقل، وحتى الإيمان.

ومادام هذا هكذا، فإن الثلاثة كلهم يستخلصون الأفق بالنسبة إلى كلام أكثر أصالة، وبالنسبة إلى هيمنة جديدة للحقيقة، ليس فقط عن طريق نقد "مهدم"، ولكن عن طريق اختراع فن للتأويل.

ولقد انتصر ديكارت بالشك على الشيء عن طريق بدهية الوعي. أمامهم، فقد انتصروا بالشك على الوعي عن طريق تفسير المعنى، ويعد الفهم، انطلاقا منهم، تفسيرا للنصوص القديمة: لم يعد البحث عن المعنى، من الآن فصاعدا، تهجية لوعي المعنى، بل إنه صار في تفكيك التعابير. وما يجب مواجهته إذن، ليس شكا ثلاثيا، ولكن مكرا ثلاثيا. فإذ كان الوعي ليس كما يعتقد أنه كائن، فإن علاقة جديدة يجب أن تتأسس بين مظهر الشيء وواقعه. فالفئة الأساس للوعي، بالنسبة إلى ثلاثتهم، هي العلاقة "المخفية - الظاهرة" أو، إذا كنا نفضل، هي "تصنع - تجلي".

فليعاند الماركسيون في نظرية "الانعكاس"، وليناقض نيتشه نفسه إذ يجزم بخصوص النزعة "المنظورية" لـ"إرادة القوة"، وليؤسطر فرويد مع "رقابته"، ومع "حاجبه"، ومع "تنكراته": إن الجوهري ليس في هذه الارتباكات، ولا في هذه الطرق المسدودة، إن الجوهري هو أن الثلاثة يبدعون مع مايمتلكون من أدوات، أي مع أحكام العصر المسبقة وضدها، وعلم وسيط للمعنى، ولا يختزل إلى الوعي المباشر للمعنى.

وماحاوله الثلاثة جميعا، بطرق مختلفة، هو جعل مناهجهم "الواعية" للتفكيك تكتفي بالعمل "غير الواعي" للتشفير الذي يعزونه إلى إرادة القوة، وإلى الكائن الاجتماعي، وإلى النزعة النفسية غير الواعية. فلكل مكر مكر ونصف. ولقد تمثل ذلك بالنسبة إلى فرويد في اكتشاف "علم الأحلام": يتخذ المحلل إراديا المسار المعاكس للمسار الذي اتخذه الحالم من غير أن يريد أو من غير أن يعلم، في "عمل الحلم".

ومنذ هذه اللحظة، فإن مايميز كلا من ماركس، وفرويد، ونيتشه في الوقت نفسه هو منهج التفكيك والتمثيل الذي يصنعونه لأنفسهم عن سيرورة التشفير التي يعيرونها إلى الكائن غير الوعي.

وليس من الممكن أن يكون الأمر غير ذلك، والسبب لأن هذا المنهج وهذا التمثيل يغطى بعضهما بعضا، ويتحقق بعضهما من بعض.

وهكذا، فإن معنى الحلم عند فرويد ـ وبشكل عام أكثر، معنى الأعراض وصياغات التوافق، بصورة أكثر عموما أيضا، معنى التعابير النفسية في مجموعها ـ لاينفصل عن "التحليل" بوصفه تكتيكا لتفكيك الشفرة. ويمكننا أن نقول، بهذا المعنى غير المتشكك، إن هذا المعنى هو المعنى الذى رفعه التحليل عليا، بل هو الذى خلقه، وإنه إذن نسبى إزاء مجموع الإجراءات التى تؤسسه. ويمكننا أن نقول هذا، ولكن بشرط أن نقول العكس: إن تماسك المعنى المكتشف هو الذى يتحقق من المنهج. وبالإضافة إلى ذلك، فإن مايبرر المنهج هو أن المعنى المكتشف لايرضى الفهم فقط عن طريق معقولية أعظم من فوضى الوعى الظاهر، ولكنه يحرر الحالم أو المريض، وذلك عندما يصل هذا إلى معرفته، وإلى استحواذه، وباختصار عندما يصبح حامل المعنى بوعى منه هذا المعنى، الذى لم يكن يوجد حتى الآن إلا خارجه، "في" لاوعيه، وثم "في" وعى المحلل.

وإن هذا المعنى الذى لم يكن معنى إلا بالنسبة إلى الآخر، فإنه ما إن يصبح معنى من أجل ذاته على نحو واع حتى يريد المحلل أن يقوم بتحليله. وثمة قرابة تكتشف بالمناسبة نفسها أيضا بين ماركس، وفرويد، ونيتشه: فنحن نقول إن هؤلاء الثلاثة يبدأون بالشك المتعلق بأوهام الوعى، وإنهم ليتابعون بحيلة تفكيك الشفرة. وهؤلاء الثلاثة إذ هم بعيدون عن أن يكونوا مشتعين "بالوعي"، فإنهم يتطلعون إلى توسعه. فما يريده ماركس، هو تحرير التطبيق العملى (praxis) عن طريق معرفة الضرورة، ولكن هذا التحرير لاينفصل عن "امتلاك الوعي" الذى يرد بانتصار على خداع الوعى الزائف. ومايريده نيشته هو زيادة قدرة الإنسان، وإنشاء قوته. ولكن مايريده بقوله إرادة القوة يجب أن تغطيه وساطة أرقام "الإنسان الأعلى"، و"عودة الكبوت"، و "الديونيسوس". وهذه أمور من غيرها فإن هذه القوة لن تكون سوى العنف من جانب. وأما مايريده فرويد، فهو أن المحلل، إذ يتبنى المعنى الذى كان غريبا عنه، فإنه يوسع حقل وعيه، ويحيا بصورة أفضل.وإنه ليكون أخيرا أكثر حرية، وإذا أمكن، فأكثر سعادة. وتتحدث أولى التحيات الموجهة إلى المحلل النفسى عن "الشفاء بوساطة الوعى" ـ وإن الكلمة دقيقة ـ بيد أن هذا مشروط بالقول إن التحليل يريد أن يستبدل الوعى الوسيط الذى يهذبه مبدأ الواقع بالوعى المباشر الكاتم. وهكذا، فإن الشاك نفسه الذى يصف الذات بأنها "صعلوك فقير"، خاضع لثلاثة أسياد: الهذا، والأنا العليا، والواقع أو الضرورة، ليعد أيضا المفسر الذى يجد ثانية منطق معكلة عدم المنطق، والذى يتجرأ، على استحياء وخفر لامثيل لهما بإنهاء دراسته حول "مستقبل الوهم"، وذلك باستدعاء الإله اللوغوس، ذى الصوت الضعيف.ولكن الذى لايتعب، الله ليس القدير، ولكن الفعال على المدى الطويل فقط.

٣ـ دوى التفسير الفرويدى للنص القديم فى الثقافة.

هذا ما أراد أن يفعله هؤلاء المفسرون الثلاثة من أجل الإنسان المعاصر، ولكننا لانزال بعيدين عن تمثل اكتشافاتهم، كما لانزال بعيدين عن فهمنا لأنفسنا تماما عن طريق التأويل، التأويل الذى يقدمونه لنا عن أنفسنا. ويجب على المرء أن يعترف بأن تأويلاتهم لاتزال تعوم على بعد منا، وأنها لم تجد مكانها الدقيق، إذ بين تأويلهم وفهمنا، لايزال البعد واسعا. وأكثر من هذا، فنحن لسنا إزاء تأويل موحد يجب علينا أن نتمثله معا، ولكننا إزاء ثلاثة تأويلات، عدم الاتفاق بينها أكثر ظهورا من القرابة. ومازالت لاتوجد أى بنية للاستقبال، ولا أى خطاب متتابع، ولا أى أنثروبولوجيا فلسفية يكون كل واحد منها قادرا على دمج الآخر، وعلى دمج تفسير النص القديم لدى ماركس، ولدى نيتشه، ولدى فرويد فى وعينا. ذلك لأن تأثيراتهم الصادمة تتراكم، وقدراتهم على الهدف تتجمع، من غير أن تترابط تفسيراتهم فيحتضنهم وعى موحد جديد. ولهذا

يجب الاعتراف أن معنى التحليل النفسي، بما أنه حدث داخلي في ثقافتنا الحديثة، يبقى معلقا، ويبقى مكانه غير محدد.

١ـ مقاومة ضد الحقيقة

إذا كان هذا هكذا، فإنه لمن الملاحظ أن التحليل النفسي يكشف بنفسه عن طريق ترسيماته التأويلية الخاصة عن هذا التأخير، وعن هذا التعليق لوعي الحدث الذى تمثله بالنسبة إلى الثقافة: إن الوعي، كما يقول التحليل النفسي، "يقاوم" فهم نفسه. ولقد قاوم "أوديب" أيضا ضد الحقيقة التى يعرفها كل الآخرين. وقد كان يرفض أن يعرف نفسه فى هذا الرجل الذى كان هو ذاته يلعنه. فمعرفة النفس هى المأساة الحقيقة، وهى مأساة من الدرجة الثانية. وأما مأساة الوعى ـ مأساة الرفض والغضب ـ فتضاعف مأساة البدء، مأساة الكينونة بوصفها كذا، مأساة ارتكاب المحارم، ومأساة قتل الأب. وإن فرويد ليتكلم بجلاء عن هذه "المقاومة" ضد الحقيقة فى نص مشهور، وغالبا ما يستشهد به": إنه "صعوبة التحليل النفسي(١٩١٧). وإنه ليقول فيه إن التحليل النفسى هو آخر "الإهانات الشنيعة" التى "تكابدها النرجسية. وحب الإنسان لنفسه عموما نتيجة للاستثمار العلمى حتى الآن". كانت هناك بادئ ذى بدء، الإهانة الكونية التى عاقبه بها كوبرنيك، وذلك بهدم الوهم النرجسى الذى يكون تبعا له بيت الإنسان مرتاحا فى وسط الأشياء. ثم كانت الإهانة البيولوجية، وذلك عندما وضع داروين نهاية لادعاء الإنسان بأنه كائن مقطوع عن مملكة الحيوان. وأخيرا، جاءت الإهانة النفسانية: إن الإنسان ـ الذى كان يعلم من قبل ـ ليس سيد الكون، ولا سيد الأحياء، قد اكتشف أنه ليس سيدا حتى لنفسه. فالتحليل النفسى يتجه بخطابه إلى الأنا: "أنت تعتقد أنك تعرف كل مايجرى فى روحك، منذ اللحظة التى يكون فيها ذلك مهما بما فيها الكفاية، وذلك لأن وعيك يعلمك إياه حينئذ. وإنك عندما تبقى من غير معلومة عن شيء قائم فى روحك، فإنك تقبل، باطمئنان تام، بأن ذلك الشيء لا يوجد فيها. بل إنك لتذهب إلى الزعم بأن "النفس" متطابقة مع "الوعي"، أى أنك تعرف هذا، وإن هذا ليكون على الرغم من البراهين الأكثر بداهة بأنه يجب أن تحدث فى حياتك النفسية أشياء كثيرة يمكنها ألا تنكشف إلى وعيك. فدع نفسك إذن تستعلم حول هذه النقطة". "وإنك لتتصرف كما لو أنك ملك مطلق يكتفى بمعلومات يعطيه إياها أصحاب الرتب العالية فى البلاط، فلا ينزل إلى الشعب لكى يسمع صوته. فادخل إلى ذاتك عميقا وتعلم أولا أن تعرف نفسك، وحينئذ ستفهم لماذا ستقع مريضا، بيد أنك ربما تتجنب أن تصبح كذلك" (دراسات فى التحليل النفسى التطبيقي. ص١٤٥ـ ١٤٦).

"دع نفسك إذن تستعلم حول هذه النقطة ادخل إلى ذاتك عميقا، وتعلم أولا أن تعرف نفسك ": هكذا يفهم التحليل النفسى اندماجه الخاص فى الوعى المشترك، وذلك على هيئة تثقيف أو توضيح، ولكنه تثقيف يواجه مقاومات النرجسية البدائية الملحة، أى هذا الشبق الذى لايستثمر نفسه كاملا على الإطلاق فى الأشياء، ولكن الأنا تحتفظ به لنفسها. ولهذا، فإن هذا التثقيف للأنا يعاش بالضرورة بوصفه إهانة، وبوصفه جرحا فى شبق الأنا.

ويضيء موضوع الإهانة النرجسية بضوء حاد كل ما جئنا على قوله حول الشك، والمكر، وتوسع حقل الوعي: إننا نعلم الآن أن المهان ليس هو الوعي، ولكنه ادعاء الوعي، بل إنه شبق الأنا. وإننا لنعلم أن ما هو مهان، إنما هو ـ على وجه التحديد ـ أفضل وعي، وهو الوضوح، وهو المعرفة العلمية. هذا ما يقول فرويد بعقلانية. ولننقل بشكل أوسع إن الوعى قد انزاح عن تمركزه على ذاته، وفك انشغاله المسبق، ونقله كوبرنيك نحو الكون الواسع، كما نقله دلروين نحو العبقرية المتحركة للحياة، وذلك كما نقله فرويد نحو الأعماق المظلمة للنفس. وإن الوعى ليزداد هو

نفسه، إذ يتمركز حول آخره: الكون، البيو، النفس. وإنه ليجد ذاته ضائعا. إنه ليجد ذاته، مثقفا ومستنيرا، ضائعا مع ذلك، ونرجسيا.

٢ـ ردود الفعل" المباشرة" للوعى المشترك

إن هذا الانزياح بين تأويل الثقافة الذى يحمله التحليل النفسى والفهم الذى يستطيع الوعى المشترك أن يأخذه من هذا التأويل، ليفسر - إن لم يكن كليا، فجزئيا على الأقل - حيرة هذا الوعى المشترك. ولقد قلنا فى الأعلى إن التحليل النفسى ليجد مكانه بصعوبة فى الثقافة: إننا لنعلم الآن أننا لا نأخذ وعيا بمعناه إلا من خلال التمثيلات المبتورة التى تحييها مقاومات نرجسيتنا.

إن هذه التمثيلات المبتورة هى التى نلتقيها فى مستوى "التأثيرات" القصيرة وردود الفعل "المباشرة". ويكون مستوى التأثيرات "القصيرة"، هو مستوى التصميم. ومع ذلك، فإن الأمر ليس من غير فائدة أن يقف المرء لحظة على هذا المستوى: لقد شمل التحليل النفسى خطر الحكم عليه، مدحا أو ذما، فى هذا المستوى من التصميم: منذ اللحظة التى قام فيها فرويد بمحاضراته، وبنشر كتبه، وبالتوجه إلى غير المحللين، ولقد عمل على وضع التحليل النفسى فى الميدان العام. ومهما كان، فثمة شىء كان قد قيل، وإنه ليفلت منذ البداية من العلاقة البين شخصية المحددة للطبيب ومريضه. ومن هنا، فإن انتشار التحليل النفسى خارج الإطار العلاجى ليعد حدثا ثقافيا هائلا. وقد جعل علم النفس الاجتماعى من هذا الأمر بدوره موضوعا للتحقيق العلمى، وللقياس، وللتفسير.

لقد نفذ التحليل النفسى إلى الجمهور بادئ ذى بدء بوصفه ظاهرة كلية لكشف المستور. وبهذا أصبح جزء مخبوء صامت من الإنسان عاما. ولذا، "فنحن" نتكلم عن الجنس، و"نحن" نتكلم عن الشذوذ، وعن الكبت، وعن الأنا العليا، وعن الرقابة. وبهذه المناسبة، فإن التحليل يعد حدثا "للنحن"، وموضوعا "للثرثرة"، ولكن تواطؤ الصمت يعد هو أيضا حدثا "للنحن"، وإن الخبث ليس أقل ثرثرة من الكشف، فى ساحة عامة، عن سر كل واحد أصبح هو سر بوليبشنييك.

ولم يعد أحد يعلم ماذا نفعل بكشف هذا المستور؛ لأن سوء الفهم الكلى يبدأ هاهنا. فعلى مستوى المؤثرات "القصيرة"، فنحن نريد أن نستخلص مباشرة من التحليل النفسى أخلاقا مباشرة، وإننا حينئذ لنستخدم التحليل النفسى بوصفه نسقا من "التبرير" من أجل مواقف أخلاقية لم تكابد فى أعماقها شل التحليل النفسي، بينما أراد التحليل النفسى أن يكون على وجه التحديد تعبئة لفضح كل التبريرات. وهكذا، فإن بعضهم يطلب من التحليل النفسى أن يقر تربية من غير قيود - ذلك لأن العصاب إنما يأتى من الكبت - وأنهم يميزون فى فرويد المنافح الخفى المستتر عن الإبيقورية الجديدة. وأما الآخرون، فإنهم إذ يستندون إلى نظرية مراحل النضج والاندماج وإلى نظرية الشذوذ والتراجعات، فقد استنفروا التحليل النفسى لصالح الأخلاق التقليدية: ألم يحدد فرويد الثقافة عن طريق التضحية بالغرائز الجنسية؟

إنه لحقيق، بالنسبة إلى المقاربة الأولى، أننا قد نتردد حول هذا الذى أراده فرويد فعلا، وإنه لمن الممكن أن نكون مشدودين إلى تحليل نفسى "وحشى" للتحليل النفسي: ألم ينافح فرويد جماهير عن "برجوازية" النظام الأحادى فى الزواج، بينما كان ينافح سرا عن "ثورية" الانتعاظ؟ ولكن الوعى الذى يطرح هذا السؤال، ويحاول أن يغلق فرويد فى هذا التعاقب الأخلاقى إنما هو وعى لم يتجاوز الامتحان النقدى للتحليل النفسي.

إن الثورة الفرويدية هى ثورة تشخيص الأمراض، وثورة الوضوح البارد، وثورة الحقيقة المجمدة. ويمكن القول مباشرة إن فرويد لم يكن يبشر بأى شىء أخلاقي: "إننى لا أحمل أى عزاء"، وهكذا كان يقول فى نهاية "مستقبل الوهم". ولكن بعض الرجال حاول أن يثمن جهده بالتبشير. فهو عندما يتكلم عن الانحراف والانكفاء، فإنهم يتساءلون إذا كان هذا الذى يصف ويشرح هو العالم، أو هو البرجوازى الآتى من فيينا، الذى يبرر نفسه. وهو عندما يقول إن الإنسان

يقوده مبدأ اللذة، فإنهم يشككون ـ لكي يلوموه أو لكي يمتدحوه ـ بأنه يسرب تحت التشخيص الموافقة على نزعة أبيقورية غير معلن عنها، بينما هو يفبع النظر غير المرضى للعلم على التصرفات الماكرة للإنسان الأخلاقي. وإليكم سوء الفهم: يُصغى إلى فرويد وكأنه رسول، بينما هو يتكلم بوصفه مفكرا غير رسولي: إنه لايحمل أخلاقا جديدة، ولكنه يغير وعى هذا الذى يبقى المسألة الخلاقية مسألة مفتوحة. وإنه ليغير الوعى بتغيير معرفة الوعى وبإعطائه مفتاح بعض حيله. ويستطيع فرويد أن يغير أخلاقنا على المدى البعيد، لأنه ليس أخلاقيا على المدى القريب.

٣ـ هل فرويد مفكر مأساوي؟

إن الوعى المشترك إذ يصحح ردود فعله السطحية فإنه يقدم لنفسه هيمنة التحليل النفسى فى العمق. ولقد رأينا أن الطريق القصير لايفضى إلا إلى سوء الفهم وإلى التناقضات: إنها تناقضات الأخلاق المباشرة المستخلصة من التحليل النفسي. وأما الطريق الطويل، فإنه سيكون طريق تحويل الوعى بالذات عن طريق الفهم غير المباشر لعلامات الإنسان. فإلى أين سيقودنا هذا الطريق الطويل؟ إننا مازلنا لانعرف. ويعد التحليل النفسى ثورة غير مباشرة: إنها لاتغير الأخلاق إلا إذا غيرت نوعية النظرة، وغيرت فحوى كلام الإنسان عن نفسه. وهى إذ تكون أولا عملا للحقيقة، فإنها لا تدخل فى الفلك الأخلاقى إلا من خلال مهمة الصدق التى تقترحها.

لقد كنا نستطيع أن نعرف من قبل بعض خطوط القوة التى كان يمارس على طولها وضع الوزن على وعينا بوصفنا بشرا حديثين، ومأسميه فى هذه اللحظة الفهم المباشر لعلامات الإنسان.

ونحن إذ نضع أنفسنا فى امتداد هذا الجهد العام لكشف المستور الذى يمارسه التحليل النفسى الأكثر بدائية فى التصميم، فإننا نستطيع أن نقول إن التحليل النفسى يجعل المرء يقظا إزاء مايسميه فرويد نفسه "قساوة الحياة". وإننا لنقول إنه لمن الصعب أن يكون الواحد إنسانا: إذا كان التحليل النفسى يبدو أنه يدافع مرة بعد مرة فى صالح "تخفيض" التضحية بالغرائز الجنسية عن طريق إطلاق الممنوعات الاجتماعية، ومن أجل القبول بهذه التضحية ، بفضل خضوع مبدأ اللذة لمبدأ الواقع، فليس هذا لأنه يعتقد بعمل "ديبلوماسى" مباشر بين السطات التى تتصارع. فهو ينتظر كل شيء من تغير الوعى الذى يصدر عن فهم أكثر تواضعا وأكثر تمفصلا للمأساة الإنسانية، من غير انشغال باستخلاص نتائج أخلاقية على نحو جد سريع.

لا يقول فرويد، كما يقول نيتشه إن الإنسان "حيوان مريض": إنه يوضح أن الأوضاع صراعية حتما. فلماذا؟ إن هذا ليكون، أولا، لأن الإنسان هو الكائن الوحيد الذى يمتلك طفولة بهذا الطول، وهو الذي، بسبب هذا، يبقى طويلا فى وضع غير مستقل. ولقد قيل بطرق متعددة إن الإنسان "تاريخى". ولقد قال فرويد: إنه يكون بادىء ذى بدء، وإنه ليكون خلال زمن طويل، وهو يكون أيضا على نحو سابق للتاريخ، وإن كل هذا ليكون بسبب قدره الطفولي. فالصور الكبرى ـ سواء كانت واقعية أم استيهامية ـ للأب، وللأم، وللإخوة والأخوات، وللأزمة الأوديبية، وللخوف من الإخصاء، فإنه لاشيء من كل هذا سيمتلك معنى بالنسبة إلى كائن لن يكون بشكل أساس فريسة لطفولته. وهى مشكلة تخص. كيف يصبح بالغا. فهل نحن نعرف فقط ما سيكون عليه شعور البالغ بعقدة الذنب؟

إنها مأساة القدر الطفولي، وهى أيضا مأساة التكرار. وإن مأساة التكرار هذه هى التى تصنع قوة كل التفسيرات الوراثية التى تكلمنا فى الأعلى حدودها المبدئية. وليست هذه نزوة منهجية، ولكنها احترام للحقيقة التى كان فرويد يعود بها بلا كلل إلى البداية. ولذا، فإن الطفولة لن تكون قدرا، إذا لم يأخذ شيء ما الإنسان إلى الخلف بلا توقف. ولايوجد أحد أكثر من فرويد حساسية إزاء مأساة التخلف هذا، وإزاء أشكاله المتعددة: عودة المكبوت، وميل للشبق نحو العودة إلى مواقف تم تجاوزها، ومشكلة عمل الحداد، وغياب حركية الشبق. .ويجب ألا ننسى أن التأملات

حول غريزة الموت قد ولدت فى جزء كبير منها من هذا الفكر حول الميول للتكرار الذى لم يتردد فرويد من تقريبه إلى ميل العضوى نحو عدم العضوي: يتآمر تاناتوس مع العبقرية القديمة للنفس.

مأساة تناقضات الشبق: إننا نعلم منذ الدراسات الثلاث التى اتجهت نحو الجنس أن طاقة الشبق ليست بسيطة، وأنها لاتمتلك وحدة موضوع، ولا وحدة هدف، وأنها تستطيع أن تتفكك وأن تأخذ طريق الفساد والانكفاء: لايستطيع تعقد الترسمية الفرويدية للغرائز - التمييز بين شبق الذات والشبق الغيري، وإعادة تأويل السادية والمازوخية بعد إدخال غريزة الموت - إلا أن يعزز هذا الشعور بالسمة التائهة للرغبة الإنسانية. وهكذا، فإن صعوبة العيش هى إذن - وربما خصوصا - صعوبة الحب، وصعوبة نجاح الحياة العاشقة.

وليس هذا كل شئ: تفترض كل هذه الحوافز أن التحليل النفسى لم يفعل شيئا سوى كشف المستور الجنسي. ولكن التحليل النفسى إذا كان يقترح بالإضافة إلى كونه يسبر الأساس الغريزى للإنسان، معرفة "مقاومات" الوعى لكشف المستور، وفضح التبريرات والعقلانيات التى تعبر هذه "المقاومات" من خلالها: وإذا كان الأمر حقيقة فإن هذه "المقاومات" تنتمى إلى الشبكة نفسها التى تنتمى إليها الممنوعات والتطابقات التى تصنع موضاعاتية الأنا العليا. وليس من المبالغة أن نقول إن للمأساوى مقرين وليس مقرا واحدا: من جهة الهذا ومن جهة الأنا العليا. ولذا، فإنه لمن أجل هذا تنضاف إلى عقبة البلوغ وعقبة الحب، عقبة أن يعرف المرء نفسه، وأن يحكم على ذاته بطريقة حقيقية. وهكذا، فإن مهمة الحقيقة هى مهمة مقترحة علينا فى نقطة مركزية من نقاط صعوبة العيش. فإذا عدنا إلى حكاية أوديب، فإن المأساة الحقيقية ليست لأنه قتل أباه وتزوج أمه من غير أن يريد، فهذا كان قد حصل فى السابق. ولكن المأساة هى قدره الذى يقوم خلفه. وأما المأساة الحالية، فهى أن الإنسان الذى لعن إنسانا آخر من أجل هذه الجريمة، قد كان هو نفسه، ويجب الاعتراف بهذا. وتقضى الحكمة أن يعرف المرء نفسه، وأن يتوقف عن لعن ذاته. ولكن سوفوكل العجوز، كاتب "أوديب فى كولون"، كان يعرف أن أوديب، وإن أصبح عجوزا، لم ينته من الغضب ضد ذاته.

وإننا لنفهم حينئذ لماذا يكون من العبث أن نطلب من التحليل النفسى أخلاقا مباشرة من غير أن نغير وعينا مسبقا: إن الإنسان متهم ظلما.

ربما يكون فرويد هنا أكثر مايكون قربا من نيتشه: هذا هو الاتهام الذى يجب اتهامه به. وعل كل حال، فإن هيجل، إذ انتقد "الرؤية الأخلاقية للعالم" فى "ظاهراتية الروح"، فقد قال ذلك قبل نيتشه: إن الوعى الذى يصدر الأحكام هو وعى ازدرائى منافق: يجب أن يكون اكتماله الخاص معترفا به، كما يجب ذلك على تعادله مع الوعى المحكوم عليه؛ وذلك لكى تكون "مغفرة الذنب" ممكنة بوصفها معرفة المرء بذاته التى تتصالح. ولكن فرويد لايتهم الاتهام. فهو يفهمه، وهو إذ يفهمه، فإنه يجعل البنية والحيلة علانيتين. وتتمثل إمكانية الأخلاق الأصيلة فى هذا الاتجاه، حيث تتنازل فظاظة الأنا العليا إلى قسوة الحب. ولكن يجب عليه أن يتعلم مسبقا - بزمن طويل - أن تطهير الرغبة ليس شيئا غير تطهير الوعى الحاكم.

ليس هذا هو كل مايجب تعلمه قبل المجيء إلى الأخلاق؛ فنحن لم نُفِدْ بعد من هذا التعليم المسبق للأخلاق. وإنه لمن الممكن فعلا أن يعيد المرء تأويل كل ماقلناه فى الأعلى حول الثقافة، وذلك فى ضوء هذه الملاحظات حول المأساة المضاعفة للهذا وللأنا العليا.

ولقد رأينا المكان الذى تحتفظ به فيها مفاهيم "الوهم"، "والإشباع المبدل"، و "الإغواء"، وتنتمى هذه المفاهيم، هى أيضا إلى الدائرة المأساوية التى تعرفنا على مواطن انتشارها. وفى الواقع، فإن الثقافة قد صُنعت من كل الإجراءات التى يفلت من خلالها الإنسان، على طريقة المتخيل، من الوضع الذى لامخرج له للرغبات التى لايمكن حذفها، ولايمكن إشباعها. وإنه لينفتح بين الإشباع

والحذف طريق الإعلاء، وهو طريق شاق فى ذاته. ولكن لأن الإنسان لم يعد فى مستطاعه أن يكون حيوانا، وهو ليس إلهيا، فإنه يدخل فى هذا الوضع المعقد، وحينئذ فإنه يبدع "الهذيان والأحلام"،

مثل بطل "Gradiva de Jensen". وإنه ليبدع أيضا أعمالا فنية وآلهة. وإن الوظيفة الأسطورية الكبرى التى حملها برجسون لنظام المجتمعات المغلقة، فإن فرويد يحملها لنهج الاختيار والوهم الذى يصنعه الإنسان ليس فقط فوق تخلياته، ولكن مع الغرائز الجنسية نفسها لتخلياته. وهذه فكرة عميقة جدا: بما أن مبدأ الواقع يقطع الطريق على مبدأ الرغبة، فإنه يبقى أن الإنسان يعتني بفن إعلاء المتعة. وإنه ليروق لنا أن نكرر، أن الإنسان كائن يستطيع الإعلاء. ولكن الإعلاء لايحل المأساوي، بل يجعله يقفز ثانية: إن العزاء بدوره - أى التصالح مع التضحيات ومع فن احتمال الألم الذى يكبدنا الجسد، والعالم، والآخر به - لم يكن قط مسالما. وإن قرابة "الوهم" الدينى مع العصاب الاستحواذى لتكون هنا لكى تؤكد أن الإنسان لايخرج من فلك الغرائز، ولا يرتفع - لايعلى نفسه - إلا لكى يجد ثانية - على شكل أكثر مخاتلة، فى تمويهات أكثر احتيالا - مأساوى الطفولة نفسه، حيث تعرفنا على المأساوى الأول. وإن الفن وحده هو الذى يبدو من غير خطر، وإن فرويد هو الذى يدعه ليظن ذلك على الأقل. وقد كان ذلك، بلاريب؛ لأنه عرف فقط الأشكال المثالية، والقدرة على التخفيف عن طريق التعزيم الناعم للقوى المظلمة. ولا يبدو أنه يشكل فى العنف، وبقدرة الاعتراض، وبالسبر، وبالحفر تحت الأرض، وبالانفجار الفضائى. ولهذا السبب فإن الفن يبدو أنه القوة الوحيدة التى لم يشملها فرويد بشكه. وفى الواقع، فإن الإعلاء يفتح دائرة جديدة للتناقضات وللمخاطر. ولكن ألا يتمثل الالتباس الأساس للخيال فى كونه يخدم سيدين فى الوقت نفسه: الكذب والواقع؟ فهو يخدم الكذب؛ لأنه يخدع إيروس باستيهاماتة (كما نقول إننا نخدع الجوع). وهو يخدم الواقع؛ لأنه يجعل العين تعتاد النرجسية.

وأخيرا، فإن المعرفة الواضحة للسمة الضرورية للصراعات هى التي - إن لم تكن الكلمة الأخيرة - تكون الكلمة الأولى لحكمة تدمج تعليم التحليل النفسي. ولقد جدد فرويد بهذا الشأن ليس مصادر المأساة فقط، ولكن "المعرفة المأساوية" نفسها، بما أنها تصالح مع الحتمي. وليس مصادفة أن فرويد - الطبيعي، والحتمي، والعلماني، ووارث عصور التنوير - لم يجد فى كل مرة، لقول الجوهرى، إلا لغة الأساطير المأساوية: أوديب ونارسيس، إيروس، أنانكيه وتاناتوس. وإن هذه المعرفة المأساوية هى التى يجب على المرء أن يتمثلها لكى يصل إلى عتبة جديدة للأخلاق التى نُعرضُ أن نشتقها من عمل فرويد بوساطة استدلال مباشر، ولكنها ستحضر خلال زمن طويل بوساطة تعليم غير أخلاقي للتحليل النفسي. هنا، وإن الوعى الذى يقدمه التحليل النفسى للإنسان الحديث ليعد صعبا، وإنه مؤلم بسبب المهانة النرجسية التى يفرضها: لكن الوعى بهذا الثمن يتصاهر مع التصالح الذى نطق أخيل بقانونه: "بوساطة الألم، والفهم" (agamemnon البيت ١٧٧).

ومن جانب هذا التصالح، فإن النقد المجمل بادئ ذى بدء، والتكرار الداخلى الذى انطلقنا منه، يجب أن يسيرا معا مباشرة، ويبقى الفكر حول التأويل الفرويدى معلقا، كما يبقى معلقا المعنى العميق لهذا الهرم الكبير لوعى الذات، الذى كان قد دشنه كل من ماركس، ونيتشه، وفرويد.

الهوامش:

(٭) عن كتاب: Le Conflit des interprétations.

(١) لقد التقى فرويد فى عدد من المرات حدود نظريته: إنه يسأل نفسه من أين يأتى فى "موسى والتوحيد" التقدم اللاحق لفكرة الله، هذا التقدم الذى يبدأ مع منع عبادة الله تحت شكل مرئى؟ إن الاعتقاد بكلى القدرة

للفكر (مرجع سابق. ص١٧٠) الذى يتعلق بالتثمين الذى يعطيه الإنسان لتطور اللغة، ليبدو أن يسجل نفسه فى سجل آخر غير ذلك الذى يحكم النماذج الوراثية ونماذج النموذج الاقتصادى. وكذلك، فإن فرويد لا يذهب بعيدا فى هذا الاتجاه. ـ وكذلك أيضا، فإن انتقال التركيز من الأمومة المرئية، إلى الأبوة التى هى ظنية، ليوحى بأن كل شىء لم يقل حول الأب عندما استدعينا التباين بين الحب والخوف. ـ وهذا أيضا: هل تفسر سعادة التخلى بشكل شامل باللجوء، من جهة، إلى فكرة تصاعد الحب الذى تجيب الأنا العليا: الوارثة للأب، بوساطته عن التخلى عن الإشباع الغريزى، وباللجوء، من جهة أخرى: إلى فكرة تصاعد النرجسية التى تنضاف إلى الوعى بفعل له الجدارة (ص ـ ١٧٤ ـ ١٧٨)؟ ـ ولماذا يتم البحث عن معنى الدين فقط من جهة "التخلى عن الغرائز الجنسية"؟ ولماذا لا يرعى الدين أيضا ميثاق الأخوة ومعرفة المساواة فى الحقوق بالنسبة إلى كل أعضاء قبيلة الأخوة؟ لا يعد كل شىء هنا تخليدا لإرادة الأب، وعودة للمكبوت، ولكنه انبثاق لنظام جديد.

الوعى والأصالة: نحو تأسيس إستاطيقا نسوية

مارشيا هوللى / ت: محمد السعيد القن

ما إن التمعت برأسى فكرة تجميع مقالات فى النقد النسوى حتى انتصب أمام ناظرى مشروع كتاب يحمل عنوانا مثل: "نماذج من القوة" (Patterns of Strength)، وهو كتاب يمكن أن يحتضن بين دفتيه مجموعة من المقالات التى تُعنى بتحليل الكثير من الشخصيات الأدبية النسائية ممن تحلين بالاستقلالية، والاعتماد على الذات، وقوة الشخصية، والشجاعة؛ أى شخصيات رزينة، عفيّة، وناضجة. وذلك لأننى كنت أشعر بأن الكاتبات النسائيات كن قد استغرقتهن شرور وضعية المرأة المتدنّية، وعدم تميزها، واستغلالها، وتحقيرها لنفسها. لهذا فقد كنت على قناعة تامة بأنه قد حان الوقت لنبدأ عملية تصحيح تستهدف رفع القهر النفسى عن المرأة، وذلك بتقديم نماذج نسائية إيجابية للجمهور؛ أى أنه حان الوقت لكى نُسلّط الأضواء الكاشفة على تلك الشخصيات والكاتبات النسائيات اللائى يتمتعن بالقوة، واللاتى تم تهميشهن وإهمالهن (ومن ثم قهرهن) عن عمد فى المشهد الأدبى والنقدى. لقد تصورت أنه يمكننا بسهولة أن نقوم بتفكيك صور المرأة النمطية التى تكرسها الثقافة الشعبية؛ وذلك لتجاوزها بتقديم صور واقعية موضوعية من الأدب الجاد. ألم نتعلم، رغم كل شىء، أن الأدب الجيد هو أدب إنسانى (هيومانى) النزعة والتوجه، وأنه يُعنى بالكشف عن أصالة الحياة النفسية والاجتماعية لشخوصه، بكل مواصفاتها وآلياتها؟ إذن فما نحن بحاجة إليه الآن هو أن يقوم أحدنا بتجميع هذه الدراسات المعنية بالمرأة الحقيقية فى الواقع المعيش.

لهذا كله فقد قمت بإرسال خطابات إلى ما يقرب من ١٥٠ من الشخصيات النسائية اللائى يقمن بتدريس محاضرات تركز على "المرأة والأدب"، وقمت أيضا بالكتابة عن هذا الموضوع فى الصحف والدوريات المعنية عناية خاصة بالمرأة - ثم انتظرت وصول ذلك السيل الكاسح من المقالات المتوقعة والمرغوبة، ولكن لا شىء كاسحا تحقق، وبدأت.أدرك أن ذلك الطوفان المتوقع لم يكن إلا سرابا خادعا.

والآن، وبعد أن أعدت تقييم خطتى الأصلية، وجدتنى محاصرة بمجموعة من التساؤلات التى تدور حول كل هؤلاء الأساتذة الذين يرون أن الأدب يكون واقعيا من منظور نفسى؛ وبذلك فهم يرون فى أنفسهم أصحاب مذهب إنسانى، لا تحركهم الأيديولوجيا أو الحكمة التقليدية، وأيضا

تساءلت حول ما يمكن أن يمنح الأدب الواقعية ويجعل النقاد أصحاب مذهب إنسانى، وماذا يعنى حقيقة أن يقدم لنا الكُتَّاب "الحقيقة" التى نبحث عنها فى الأدب؟

إن معظم المقالات التى وصلتنى لهذا الغرض كانت تركز على الصور الأنثوية الشائهة ودلالتها فى الأدب السائد، وكانت جميعها قد تبنت نغمة واحدة، وهى أن هذا الأدب قد تواطأ مع غيره فى تشجيعنا على تسييج أنفسنا والانعزال عن باقى النساء الأخريات. وعلى أية حال، فما هؤلاء الأخريات من النساء سوى ثمرة هذا الأدب ونتاجه، الذى يصورهن نساءً تافهات، ضعيفات، ثرثارات، يُعْوِزُهنّ دائما المنطق والعقلانية، وحيث لا يعنيهن سوى الأطفال والوصفات المطبخية؛ لذا فهن يتسمن بالكسل والبلادة - أى أنهن، إجمالا، سجينات الحياة المنزلية[*]. وبذلك يكون الاستثناء هنا هو نحن القلة القليلة اللائى يكتبن، ويعقلن، ويفكرن، ويتحاورن بجدية، ويعشْنَ حياة كلها نشاط وإبداع. لذا فلن تجد علاقة تربطنا بغالبية النساء، وحتى لو حاولنا نحن العمل على إيجاد تلك العلاقة، فلن يتحقق أى شيء، لسبب بسيط هو أننا مشغولات بأشياء أخرى أكثر جدية من أمور الملبس والزينة، أو غيرها من الأمور التى تستغرقهن فى حياتهن. وهذا يعنى، بكلمات أخرى، أنك ستجدننا، نحن القلة المتميزة، عصابيات، ومسترجلات، ولا نشبه فى كثير أو قليل هؤلا النساء الملتزمات اللائى يقدمهن أدب السنة.

والسؤال الثورى الذى يثور هنا هو: هل ما يقدمه هذا الأدب ويزعم أنه "حقائق" هو بالفعل حقائق؟ ولقد قادنى هذا التساؤل إلى التفكير فيما يمكن أن تتمخض عنه الإستاطيقا الهيومانية (الإنسانية) وأنا أرى أن تتخذ أشكالا شتى، حيث يمكنها أن تكون واقعية فانتازيّة (خرافية)، أو ملحمية، أو سردية أو غنائية (Fantasy, epic, narrative, or lyric)؛ وذلك لأن اللاواقعية (nonrealism) كانت قد تسربلت بكافة الأزياء والأشكال عندما تعاملت مع موضوع المرأة. أما هذه الواقعية (سابقة الذكر) فإنها لن تقبل بسهولة، ولن تذعن للأساطير والصور النمطية الجنسية المتسيدة والسائدة، ولكنها ستكون واقعية استكشافية، وستقدم لقضية المرأة ما قدمه كُتاب من أمثال تولستوى، وجويس، وسارتر، وكامى لخدمة قضية الرجل. ولكننى لست واثقة تماما من أنه حتى هذا الأدب الذكورى قد قدم صورا واقعية للرجل. صحيح أن هؤلاء الكتاب قد أعلوا من قيمة الرجل ومنحوه شرعية التميز والتسيد، إلا أنه حتى هذا الشعور الإيجابى يصدر عن تلك الصور النمطية المُكرسة لقيم تميز الذكر ومجتمعه الطبقى الذكورى. ومع ذلك، فإننا نجد من بين هؤلاء الكتاب الذكور العظام من يؤكد أهمية مساءلة تلك الصور، بغية تعزيز مقولة أن الرجال يسعون دائما، من خلال محاسبة أنفسهم وتخليصها من كافة أشكال الصراع الشخصية الداخلية إلى إنجاز مشروع التحقق والنمو والاكتمال، وهى القيم والممارسات التى تغيب فى حالة المرأة فى أدبهم. ويشكل تأكيد هذه القيم (مثل استكشاف المرأة لذاتها وروحها) جزءا من تلك الواقعية، وهى ميزة يدخرها الأدب الذكورى ويقصرها على الرجل الأبيض الذى ينتمى للطبقة الوسطى والعليا.

ولكن لا يكفى أن نتحدث عن واقعية الأدب قبل أن نحدد ماهية هذه الواقعية أولا. ولكننى أود أن أسرد الحكاية التالية قبل أن أسوق هذا التعريف: فبينما كنا نقترب من نهاية فصل دراسى عن الأدب الأمريكى، حيث يكون التركيز دائما على تقديم تجليات للعنصرية والانحياز الجنسى للرجل (racism and sexism)، فإذا بأحد طلابى يؤكد لى أننى كنت أكثر تسامحا مع الذكور من الكُتاب عن الكاتبات الإناث، والبيض عن السود. واتضح ذلك، كما يستطرد الطالب، فى معالجتى التى بدت أكثر تعاطفا مع عنصرية ف.سكوت فيتزجيرالد F.Scott Fitzgerald، وذلك بوصف هذه العنصرية فى مساقها الطبيعى، بينما تشددت، فى حالة فيليس ويتللى Phyllis Wheatley، وذلك عند تحليل قصائدها الوطنية. وأنا أعتقد أن هذا الطالب[**] (الطالبة) قد جانبه الصواب: فعندما يعبر فيتزجيرالد عن سيكولوجية عنصرية من خلال مسرحتها والتعبير

عنها بلاغيا، فربما يرجع ذلك لغياب رؤية مبدعة، ولكن ليس معنى ذلك أن نتهمه بسوء الطوية؛ ومن ثم لا يمكن اتهامه بعدم الأمانة فى عرضه قدر وصفه بأنه صاحب رؤية محدودة للعالم الذى يصدر عن هذا العرض، فربما كان كل ذلك راجعا إلى تجربة استكناهه لروحه ثم تقديم ذلك دراميا. ومن ثم فبإمكاننا أن ننقده سوسيولوجيا، ولكن ليس بالضرورة من منظور فنى.

ومن ناحية أخرى، نجد أن ويتلى Wheatley تمتدح المجتمع لما يتمتع به من حرية، وذلك رغم حرمانها هى من تلك الحرية، بحكم كونها من العبيد (ولكن هذا لا يمنع أنها كانت محظوظة من حيث إنها توفرت لها ميزة تعلم القراءة والكتابة). ورغم ذلك كان التزام الصدق يحتم عليها أن تتعامل مع آلام العبودية فى مجتمع يتحدث كثيرا عن التزامه بكرامة الإنسان وحريته.

السؤال الذى يثور إذن هو: هل من الضرورى التعرف على الخلفية الثقافية للكاتب لكى يتسنى لنا قراءة أعماله (أعمالها)؟ وتكون الإجابة بنعم ولا فى آن. فلكى نحدد إذا ما كانت هذه الأعمال قد صدرت عن سوء نية أم لا، علينا، فى الحقيقة، أن نتعرف على حياته/حياتها. ولكن يلزمنا لتحديد الأصالة السيكولوجية لهذه الأعمال أن نتفهم العواطف والدوافع والاحتياجات الإنسانية دونما تحيز. وكلا الموقفين يتطلبان الابتعاد عن النقد الشكلى، والإصرار على الحكم على هذه الأعمال بمعايير الأصالة، وهذا أيضا بدوره يتطلب منا أن نتحرر من تحيزاتنا وأفكارنا المسبقة الخاصة بنا. فإذا كان رأينا فى المرأة أنها تابعة للرجل وأنها غير قادرة على التصرف باستقلالية، لكان حُكمنا على "إما وودهاوس" Emma Woodhouse انها شخصية غير واقعية وغير مقبولة، بينما تُصبح "إما بوفارى" (من هذا المنظور) شخصية نمطية.

إذن فعلى النقد السليم accurate أن يُعنى بما يعرف بـ"تعظيم الوعى" (Consciousness raising): أى أننا، لكى نتعرف على التنميط الجنسى (Sexuel) والأصالة فى العمل الأدبى، علينا، أولا، أن نكون على وعى بمعتقداتنا الأساسية، وربما الخاطئة/المشوهة، عن طبيعة المرأة وشخصيتها ومصيرها. فلا يمكن للنقاد أن يكونوا هيومانيين إلا إذا سبق كتاباتِهم النقدية تقييمُهم الصادق لأيديولوجياتهم الخاصة بهم، ثم تعزيز ذلك بتطوير استبصاراتهم التى اكتسبوها وتعميقها، فى مختلف مجالات حياتهم، عن الواقع الإنسانى. فالنقد الأدبى، مثله فى ذلك مثل العلوم الاجتماعية، يمكن أن يكون موضوعيا. فقط عندما يكون النقاد على دراية تامة بالأساطير الثقافية السائدة، وكذلك بالأنماط الدينية والجنسية والعنصرية التى تمثلناها جمعيا، ومن ثم أصبحت فى جوهر بنية فرضياتنا.

فالناقد، الذى هو محلل ومفسر بحكم طبيعة عمله، يعد مسئولا عن فهم ما لديه من تحيزات وأحكام مسبقة وكذلك الاعتراف بها. فالنقاد لا يقومون فقط بإصدار أحكام قيمية، ولكنهم يقومون أيضا برسم حدود معنى العمل الأدبى. ويعنى ذلك أيضا، أن النقاد يقومون بتحديد نطاق مساءلة النص، ومن ثم رسم حدود للاستجابات/ القراءات الممكنة له(***). لذا فطرح أسئلة خارج هذه الحدود يتطلب وجود قارئ من نوع خاص. بالطبع، يمكن للناقد، من وجهة نظر مثالية، أن يثير كل التساؤلات الممكنة عن معنى هذا العمل وقيمته، ولكن من منظور واقعى، سنجد أن رؤيته الشخصية والاجتماعية تحدد هذه الحرية. فلا يمكن لهذا الكاتب المدعو نورمان ميللر Norman Miller، على سبيل المثال -- الذى صاغ منظوره الذكورى الذى يرى أن غاية غايات المرأة هى أن تستقبل مَنِيّ (sperm) الذكر الطاغى الحضور -- أن يشكك فى واقعية شخصية بريت آشلى Brett Ashley فى رواية هيمنجواى "الشمس أيضا تُشرق" (The Sun Also Rises)، وهى الرواية التى لن يستطيع هذا الكاتب أن يقيّم أثرها على المرأة.

كما تقدم رواية "عوليس" (Ulyses) لجيمس جويس، مثالا أقل وضوحا للإجماع النقدى الذى يُحدد الاستجابات الممكنة للناقد تجاه العمل الأدبى (موضع الدراسة). فقليلون هم أولئك النقاد

الذين شككوا فى أصالة شخصية موللى بلوم Molly Bloom أو تأثيرها، فالحقيقة أن النقد/ التحليل القياسى (Standard analysis) يرى فيها نموذجا للشهوانية الحسية (a paradigma of sensuality). أما الناقدة النسوية فقد ترى غير ذلك، حيث تبدو لها شهوانية موللى مُشوهة ومنقوصة؛ وذلك لأنها تخُص الرجال، من حيث إنها مجرد رد فعل لما يريدون، فليس لمولى حياة جنسية، عاطفية، عقلية أو أخلاقية مستقلة. وعليه، فحسية مولى ليست أصيلة، ولكنها تشكل، بلغة سينثيا جريفن وولف Cynthia Griffin Wolf: "مرآة الرجال"[1]، وحيث إن مولى تمثل فقط رؤية ذكورية للشهوانية، وليس الشهوانية الأصيلة للمرأة نفسها. فإنه يكون من الخطأ أن نصفها بأنها صورة واقعية: فعندما يصفها النقاد بأنها شخصية واقعية، نموذجية أو نمطية، فإنهم يفرضون حدودا ضيقة على قراءاتنا/تفسيراتنا، فالقارئ الذى يرد على كلمة "نعم" لمولى بكلمة "لا" إنما يراها، مرة أخرى، بوصفها شخصية "تعانى انحرافا، وأنها عقليا محدودة؛ وذلك لأنه غير قادر على الوصول لعمق شخصيتها. فلكى يقدم رؤية مقبولة لتلك الشخصية (مولى بلوم)، يجد هذا القارئ نفسه مضطرا لأن ينفى الأصالة عنها وعن حياتها، ومن ثم يصبح متهما بعدم الأمانة وتجنب الصدق فى قراءته هذه.

كذلك فإن استبعاد المرأة من دائرة الإنسانية يدرج ضمن هذه القراءة الشائهة المزيفة (بفتح الياء) والمزيفة (بكسر الياء)، من حيث تأثيره ودلالته. ولنأخذ مثالا واحدا على الأحادية النقدية الشائهة هذه، ذلك التحليل النقدى الذى قدمه تيرينس مارتن Terence Martin مؤخرا لرواية "طار فوق عش الوقواق" (One Flew over Cuckoo's Nest) للقاص كين كيسى Ken Kesey؛ حيث يفسر مارتن الرواية على أنها دراسة أدبية للكفاح من أجل الحصول على "الذكورية" (Masculinity)، ولكن نظرا لأن مارتن لم يفرق بين "الذكورة" (maleness) و"الرجولة" (manhood)، فلقد انتهى بتقديم رؤية أحادية شائهة، كما يوضح مارتن أن المرأة كانت العدو الحقيقى للرجل طوال الرواية، وذلك بتقديمها على أنها امرأة سيئة، يخشاها الرجال؛ لأنها تقوم بتبديد طاقتهم وتدمير حياتهم، ومع ذلك، فإن مارتن يرى أن للرواية وظيفة "تطهيرية علاجية" (sanative and cleansing) (ص٤٤)، وأنها تقدم "طرحا قويا للثمن الباهظ الذى تتطلبه الحياة"، التى - والتأكيد من عندى - "ستظل صادقة بالنسبة للقائد برومدن Bromden، وبالنسبة لنا جميعا" (ص٥٥)[2]. حسنا، يا سيد مارتن، ولكنها ليست كذلك بالنسبة للنساء: فما فعله مارتن فى مقاله هذا هو أنه افترض أن القراء جميعا، الإنسانية جمعاء، هم الذكور. وكما هو واضح، فإن هذه فرضية متحيزة ومغرضة ومحدودة وخاطئة، ومع ذلك، فإن التأويل الذى يمكن قبوله هو الذى يستند كلية إلى إدراك خاطئ وشائه للواقع.

يتكئ تحليل مارتن على فهمه الحرفى لآليجوريا (الطرح الرمزى لـ) كيسى (Kesey's allegory)، وهو أن مشاكل الحياة الإنسانية إنما تصدر عن تدمير سلطة المرأة (the emasculating). وهكذا فعندما لم يستطع مارتن أن يضع هذه الفرضية موضع المساءلة (ليتحقق من صحتها أو ليثبت خطأها)؛ وذلك بإغفاله حقيقة أنها تشكل إدراكا شائها، ومن ثم غير قابل للتطبيق، للحياة، كان الفشل حليفه، من حيث إنه لم يستطع أن يقيم الرواية داخل سياقها الإنسانى، وبذلك فإنه قد ساهم فى الحفاظ على استمرارية الأيديولوجيا التى ترى أن كل البشر ذكور وليس بينهم إناث.

أما الناقدات النسائيات، فهن بصدد الاضطلاع بمهمة تصحيح هذه الرؤية الشائهة للإنسانية والواقع، وذلك من خلال تعرفهن على أنفسهن بوصفهن نساء. فنحن نضع الصور الأدبية النمطية للمرأة وحياتها موضع المساءلة، ثم نقوم بتحليلها، كل ذلك من أجل الوصول إلى إنتاج فن ثورى حقيقى. وليس من الضرورى أن يكون محتوى النص نسويا لكى يكون إنسانيا، ومن ثم ثوريا،

فالفن الثورى ليس هو الذى يحافظ على الأيديولوجيات المزيفة ويعيد إنتاجها، وإنما هو ذلك الفن الذى يؤصل للقيم الإنسانية الأصيلة[3].

وبالتأكيد فإنه ليس بمقدور الناقد النسوى أو الهيومانى أن يرى فى نص "طار فوق عش الوقواق" رمزا واقعيا للحالة الإنسانية. وأنا هنا لست معنية أساسا بالرد على مقولة كيسى وتفنيدها، ولكن ما يعنينى حقا هو نقد هذا الكتاب فى إطار ما يمكن أن يطلق عليه "النقد الواقعى" (realistic). والواقعية تتطلب التوفر على إدراك مُتسق (لا تشوبه أية تناقضات) لمثل هذه القضايا (العواطف، الدوافع، والصراعات) التى قصر الكتاب نفسه على طرحها ومعالجتها. فهذا النص يركز على قضية "الخصاء" (emasculation)، وتدمير طاقة الرجل وحيويته. وهنا يضع كيسى يده على قضية مشروعة عندما يقدم "the Combine" على أنه العنصر المدمر فى النص، وهنا يذكر على سبيل الإيضاح ما تقوم به الحكومة لتدمير أخلاق الهنود ومعنوياتهم، وما تقوم به إدارة المصنع لإذلال العمال. ولكن بدلا من التعرف على حقيقة القوى التى تشكل هذه "الكومبينه" (the Combine) أو الجماعة، يتبرأ كيسى من مسئوليته فى مناقشة القضية المطروحة هنا، ويعطى لهذا العنصر المدمر تمثيلا رمزيا على هيئة امرأة ـ وذلك على الرغم من أنه لا توجد مؤسسة واحدة فى القصة لها علاقة بسلطة المرأة أو سيطرتها. وبالطبع فإن مثل هذا التصوير السهل الأبله لا يقوم فقط بتقديم صراع مُخل مُشوّه (وذلك من خلال التماثل المزيف)، مما يفرض على كيسى أن يضع فرضيات مبتورة الصلة بالقضايا المطروحة، ولكنه، وبسبب ذلك، يقوم بتكريس الأسطورة التى يتأسس عليها هذا التماثل: أسطورة باندورة (the Pandora fantasy)،وهى أن النساء هن مصدر كل الشرور، وأنهن جميعا يرغبن فى تدمير الرجال، وأن الماترياركية(****) (المجتمع الأموى) هى مصدر كل أمراض الحياة. والآن فلنتأمل ما فعله مارتن، فهو قد قام ليس فقط بتقبل هذه الفرضية تقبلا حرفيا، ولكنه أقام معماره التحليلى عليها[4].

فعندما يُعنى عمل ما أساسا بعلاقة الرجل بالمرأة وبتصوير الشخصية الأنثوية، فإن الواقعية تتطلب أن تتجاوز الإدراكات داخل هذا العمل الكلاشيهات الصماء (غير القابلة للتطبيق) وذلك للإيحاء بالدوافع الأصيلة، وليست تلك الدوافع الظاهرية الوهمية. فها هى فيرجينيا وولف، على سبيل المثال، تلفت انتباهنا، بتقديمها شخصية ليلى بريسكو Lily Briscoe فى رواية "إلى المنارة" (To the lighthouse)، إلى أن حساسية مدام رامساى والعقلية التجريدية للسيد رامساى Ramsay ليستا حقيقتين مرتبطتين بالفروق بين الجنسين: فالسيدة ليلى Lily تجمع بداخلها فى وحدة كل الخصال التى تميز جنسها، فالحقيقة أن الفكرة الأساسية للرواية (the burden of the book) تتلخص فى أن الاكتمال الشخصى هو محصلة التكامل الجدلى بين تلك الخصال التى نراها على أنها متعارضة. وحيث إن فيرجينيا وولف قد حددت لنفسها مهمة إضاءة جوانب علاقة الذكر بالأنثى وتفاعلهما، فإن مقياس نجاحها يتمثل فى كونها تتقبل المحددات الثقافية أو تسعى لتجاوزها وصولا لما هو إنسانى. وعلى العكس من ذلك، فإنه ينبغى علينا أن نتشكك فى صدق نص هيمنجواى منذ البداية، وليس ذلك لأنه ـ وببساطة ـ يمتهن كرامة المرأة ويحقرها ويمجد الرجل والذكورة، ولكن لأنه، داخل الإطار المحدود الذى أقامه لتعريف الأنوثة والذكورة، لم ينجح فى تجاوز تلك المحددات الثقافية السطحية الساذجة، وحيث إنها تشكل الإطار المحدود الذى اختار هيمنجواى أن يقدمه دراميا، فإنه يتوجب علينا أن نحكم عليه ونقيمه فى ضوء إمكانية إدراك هذه المحددات/ التعريفات وفهمها.

فإذا ما انتقلنا إلى جون ملتون John Milton، نجد أنه ليس من المعقول أن نرفض شعره على أساس أنه إنجاز لجنس الرجال، وهو لايقل فى ذلك بأى حال من الأحوال عن هيمنجواى أو كيسى، وهو لم يركز على العلاقة بين الذكر والأنثى وتفاعلهما معا. إن ملتون لم يقدم لنا، مثل

كيسي، ذلك التفسير المغلوط الذى يعزو كل أمراض العالم وشروره للمرأة، وذلك رغم أنه، فى أحد مستويات طرحه للقضية، يلوم، بالطبع، حواء ويحملها ذنب قبول الشر، إلا أنه ينجح فى تجاوز هذه الرؤية؛ وذلك ليسلط الضوء الكاشف على تأثير الفوضى على الناس عامة - رجالا كانوا أو نساء.

ولا تشكل تلك الجوانب التى تحط من قدر المرأة كل جوانب قصيدة "الفردوس المفقود" ومكوناتها أو حتى تشكل جوانبها الرئيسة: فلقد عُني ملتون أساسا بقضية الشر/ الفوضى والجنة داخل الإنسان، ورأى فى ذلك موضوعا/ تيمة إنسانية تصدق على كل من الرجل والمراة. وبالرغم من أنه يمكن للنقاد أن يروا أن ملتون لم يستخدم المعايير نفسها لتقييم كلا الجنسين، وسواء استخدم ملتون المصطلحات نفسها لتوصيف الصراع بالنسبة لآدم وحواء أم لا، فليس ذلك هو المهم، ولكن ما يهم هو أنه صراع جميع البشر نساءً ورجالاً.

وهكذا نجد أن هذه التيمة تصلح للمرأة كما تصلح للرجل، إلا أنه، نظرًا لأن تحيز ملتون نادرا ما يسلط عليه الضوء داخل قاعة الدرس، غالبا ما ترفض النساء أنفسهن التيمات الصحيحة (أي الإنسانية أساسا) كما يرفضن الجوانب غير المناسبة (الطرح الأخلاقى من منظور التمييز الجنسى) لقصيدة "الفردوس المفقود". أما بالنسبة لهمينجواى، فإن التوحد مع هذه التيمة أو تلك يبدو مستحيلا؛ وذلك لأنه يعرض فقط للصراعات الذكورية (مستبعدا الأنثوية منها): فكتبه تركز على الرجال فى رحلة بحثهم عن اكتساب الملامح المحددة اجتماعيا، والتى بداهة تستبعد وتنفى النساء. وإذا ما تطرفنا فى وصف ذلك، فإنه يمكننا القول إن تيمات هيمنجواى، مثلها مثل تيمات كيسى، تدور حول كيفية أن تكون ذكرا، وليس أن تكون إنسانا.

وفى الأدب الواقعى، نجد أن الأديب يقدم تيمات أندروجينية (أى تجمع بين صفات الذكورة والأنوثة)، ثم يقوم بتطويرها تطويرا مبدعا، وذلك دونما مراعاة لاعتبارات (التمييز النوعى) التحيز للرجل(gender)، وهذا لا يعني بالطبع أن الواقعية تستبعد الجنس والجنسوية (Sexuality)، ولكنها تعالج الجنس والقضايا المرتبطة به من منظور إنسانى وليس ذكوريا. فرواية فورستر E.M.Forster: "موريس" "Maurice" (نيويورك: نورتن ١٩٧١)، على سبيل المثال، تطرح موضوع الجنسوية فى إطار الصراع الإنسانى الشرعى، وتركز على القوة المعارضة، وتقوم بإبراز السبل التى يمكن أن يسلكها كل من الرجال والنساء فى التعامل معها. أيضا فإن معالجة القضايا والمشاعر الجنسية الذكورية من وجهة نظر ذكورية تعد شيئا مشروعا، ولكن يجب أن نؤكد هنا على حقيقة أن هذا يُعد منظورا ذكوريا وليس عالميا/إنسانيا.

وبوجه عام، فإنه لا ينبغى أن يتحكم جنس الأشخاص فى إنسانية صراعاتهم: فشخصية أوفيليا Ophelia، على سبيل المثال، وعلاقتها بهاملت Hamlet لا تدمر التيمة الإنسانية الرئيسة فى المسرحية، وهى تراجيديا يجب الحكم عليها بالكيفية التى يتم بها مسرحة مشكلة العجز عن الفعل (inertia) بطريقة مبتكرة وأصيلة؛ لذا فإن جزءًا من روعة هذه المسرحية المأساوية أن يخلو الصراع الذى يعانيه هاملت من أى شبهة تمييز جنسى.

فإذا ما تعاملنا مع أدب يطرح علينا قضية الجنسوية فى سياق "تيمة الازدواجية" (الأندروجينية)، يصبح معيار الحكم عليه هو مدى إجادة الكاتب فى تقديم الحالة الإنسانية، وهو حكم لا يتأتى للناقد إلا بعد أن يكون قادرا على التفريق بين ما يصدر عن أيديولوجية تعسفية وبين ما هو أصيل فى اهتماماتنا الإنسانية(*).

ومع ذلك، فعندما يركز الكاتب على علاقة الذكر بالأنثى أو على سيكولوجية الذكر أو الأنثى، فهنا يكون التحكم عليه/ عليها مؤسسا على ما يتبناه من فرضيات عن المرأة (وعن) الرجل. لذا فنحن نرفض الإجابات الجاهزة الميسورة التى تقدمها الأعمال المعنية بالموضوعات المبتورة غير

ذات الصلة بالجنس: لهذا فبينما نرى أن هوراشيو آلجر Horatio Alger شخصية مثيرة للضحك؛ وذلك لأنه يقدم حلولا شخصية لا قيمة لها لشكلات اجتماعية، فإننا نتقبل ديكنز Dickens لأنه يقدم الأحوال والمواضعات الاجتماعية من منظور إنسانى. إننا ليس بإمكاننا تقبُّل صدق الأدب الذى لا يبدى تفهما لعلاقات القوة بين الرجل والمرأة عند طرحه لموضوع التفاعل بين الذكر والأنثى.

إذن، فإنه يصبح من الضرورى أن يأخذ النقد النسوى فى اعتباره مناطق/ مجالات الحياة التى اختارها الكاتب لتكون مسرحا لأحداث عمله، حيث يكون على هذا النقد إبراز الإدراكات التى لا تخضع للمنظور الأيديولوجى؛ لذا فليكن هذا هو معيار حكمنا على المؤلف والناقد/ القارئ. إن مسألة تمسك الناقد بجنسه وطبقته، وتحيزه لجنسه عند تقييم العمل الأدبى يجب أن تكون مسئولية هذا الناقد نفسه، فى حين أن المسئول عن تقديم/ خلق تلك الشخصيات والدوافع النمطية السطحية فهو الكاتب/الكاتبة نفسه/ نفسها. ففهم أيديولوجية التمييز الجنسى وتجلياتها المتواترة فى الأدب يعد شيئا ذا دلالة وأهمية خاصة؛ وذلك لأن نسبة كبيرة جدا من هذا الأدب تُعنى بالعلاقات الإنسانية. وعلى الرغم من أن بعضها لايهتم بذلك، فإن معظمه يجب أن يُعالج فى سياق ما يصدق على سمات الجنس (ذكر/أنثى) وكذلك سياق الفرضيات التى يجانبها الصدق من حيث إنها تخاصم العقل والنظر، لا لشىء إلا لخدمة الذكر.

ولا يُعد هذا الموقف الإستاطيقى جزءا من "خط/برنامج حزبى" سياسى مُغلق؛ فالمقالات النقدية النسوية كثيرة ومتعددة، وذلك على الرغم من تبنى الناقدات لمواقف كلية ثابتة. فكل ناقدة نسوية، على سبيل المثال، قد مرت بعملية "تعظيم وعيها" Consciousness raising مما يمكنها فيما بعد من أن ترى نفسها كامرأة فى مجتمع يتمركز حول الذكر/الرجل. ولقد عبَّرنا جميعا بوصفنا ناقدات عن وعينا وفهمنا بأن الأدب عامة قد عجز عن خلق شخوص أنثوية أصلية وتقديمها.

لم يعد النقد الأدبى نشاطا بسيطا كما كان فى الماضى، حيث إنه قد أصبح - مثله مثل أى نشاط تواصلى واعٍ - فعلا سياسيا، فنحن جميعا على وعى بأن الأدب، والإعلام عامة، يؤثر تأثيرا كبيرا فى حياتنا؛ وذلك لما يقدمه لنا من نماذج للأدوار التى نقوم بها فى حياتنا وكذلك أنماط علاقاتنا وتفاعلاتنا فى تلك الحياة، فالإعلام يقوم بتشكيل علاقات قوة وخلقها، وذلك من خلال التقويم النقدى الصريح والضمنى.

كما أن للأدب تأثيره المباشر علينا، وهذا ما جعل الناقدات اللائى يضمهن هذا الكتاب "نماذج من القوة" (Patterns of strength) حريصات كل الحرص على أن لا يستمر المجتمع فى تواطؤه فى عملية تكريس قيم قهر المرأة.

ومن هنا كان "نماذج من القوة" عنوانا مناسبا: حيث إنه يشير إلى الناقدات وليس لما توصلن إليه فى الأدب. لقد بدأنا عملية تنمية الوعى بتعرفنا على ذواتنا بوصفنا نساء، أو رفضنا تماما الأحكام الأدبية السائدة؛ وذلك لأنها لا تعكس واقعنا الحقيقى. فالنقد النسائى هو محاولتنا للتوصل إلى منهج نقدى مناسب؛ منهج يوحد استجاباتنا الذاتية، ويمكننا من تعرفنا على ذواتنا؛ ومن ثم تقديم تحليل "علمى" موضوعى. إنها محاولة شجاعة؛ نظرا لأنها غير تقليدية، بل هى ثورية فى التحليل النهائى. لهذا السبب، أصبح عملنا جزءا لا يتجزأ من حياتنا، وحيث إننا جميعا مشغولون بتغيير حياتنا، والتوصل لبدائل وخيارات أخرى فى حياة المرأة، فإن ما نقدمه من نقد نسوى ليس ضربا من التهويمات والتجريدات، بل هو نقد مباشر، ومحسوس، ومستقل، ولكنه لا يزال فى طور النمو والاكتمال، بل حتى يعوزه الصقل والإتقان.

فى كتابها "الفلسفة بأسلوب جديد" Philosophy in a New Key، تؤكد سوزان لانجر Susanne Langer أن أهم ما يميز مدرسة، أو حركة، أو عصرا هو صياغة المشكلات وكيفية طرحها، وأنك عندما ترفض الإجابة عن تساؤل ما، فإنك ترفض الإطار المرجعى نفسه لمن يطرح عليك هذا التساؤل، وكذلك توجهه العقلى والفرضيات التى تبناها دائما على أنها بديهيات/ مسلمات الحياة على وجه العموم[٦].

فالنقد النسوى يُعد رفضا لكل مواضعات المرأة فى المجتمع، حيث إنه نقد يصدر عن منظور راديكالى للأدب ومختلف الأدوار الجنسية، كما أنه يمثل خطوة مبدئية لصياغة إستاطيقا أدبية نسوية وتطويرها، إستاطيقا تؤسس لقطيعة كاملة مع كل معايير القيم الذكورية المتسيدة، وذلك يجعلها تقيم الأدب وتحلله من منظور الحياة الأصيلة للمرأة/الأنثى. وعليه، فما النقد الأنثوى إلا مرحلة/ خطوة على طريق تطوير النقد الأدبى، وهو بذلك يدل على أننا، نحن معشر النساء، قد بدأنا ننظر لذواتنا ولثقافتنا نظرة جدية تماما.

الهوامش:

• هى مقالة Consciousness and Authenticity: Toward A Feminist Aesthetic, By Marcia Holly وهى جزء من كتاب "استكشاف نظرية النقد الأدبى النسوى" تقديم وتحرير: جوزفين دونوفان.

* Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory* (ed) Josephine Donovan. Kentucky, 1989, pp.38-47.□

(•) تؤكد منى أبو سنة فى كتابها التفكيكى الجرىء "نقد عقلِ المرأة" المقولات نفسها، وذلك من خلال سك مصطلح "العقلية المطبخية للمرأة". دار قباء، ١٩٩٧ (المترجم).

(••) الحقيقة أننى لست موقنا من جنس الطالب: أطالب هو أم طالبة؟ وذلك لأنه ليس بالمقالة ما يشير إلى ذلك التحديد (المترجم).

(•••) يفضل منظرو ما بعد البنيوية فى النقد الأدبى المعاصر استخدام عبارة "النص الأدبى" بدلا من "العمل الأدبى"، ثم إنهم أيضا يرفضون القول بوجود معنى واحد "ثيولوجى" مقدس للنص، كما يخبرنا رولان بارت فى مقالته الشهيرة "موت المؤلف" (المترجم).

(1) Cynthia Griffin Wolf, "A Mirror for Men: stereotypes of women in literature, "Woman: An Issue, ed. Lee R.Edward, Mary Heath, and Lise Baskin (Boston: Little Brown, 1972) pp. 205-18.

(2) Terence Martin, "One flew over the cuckoo's nest and the high cost of living," Modern fiction studies 19 (Spring 1973): 43_55.

(٣) يقدم لنا جورج لوكاتش مثالا رائعا لهذه الفكرة فى مقالة "ماركس وإنجلز والإستاطيقا" فى كتاب "الكاتب والناقد" (Writer and critic, New York: Grosset and Dunlap, 1971)، فيقول: يعتبر المذهب الإنسانى (الهيومانى) Humanism، والذى هو عبارة عن دراسة عاطفية لطبيعة الرجل، شيئا جوهريا لكل أنواع الأدب والفنون؛ وذلك لأن الفنون والآداب الراقية ذات نزعة هيومانية من حيث إنها لا تقوم فقط بدراسة الإنسان وماهيته بصدق وحب، ولكنها أيضا تدافع بحب عن كينونته ضد أى هجوم يستهدف تلك الكينونة، أو التقليل من شأنه، أو تشويهه. وحيث لم تصل قدرة مثل هذه الممارسات/ الهجمات (خاصة محاولة الإنسان لقهر أخيه الإنسان واستغلاله) على تدمير إنسانية الإنسان مثلما هى فى المجتمعات الرأسمالية، وذلك يرجع أساسا لعملية التشيؤ (reification) الموضوعية التى سبق الإشارة إليها. إن كل فنان حقيقى، وكل كاتب حقيقى، بوصفه فردا مبدعا، هو عدو لتشويه مبدأ الهيومانية، سواء أكان ذلك على مستوى الوعى أم اللاوعى (ص٦٩).

إن لوكاتش يفرق بين الفن الطبيعى (naturalistic) و"الفن الحقيقى" (real art) "الذى يمثل الحياة فى كليتها، فى حركتها، فى تطورها، وفى ارتقائها" (ص٧٧)، ثم إنه يضع الفن فى مساحة العملية التاريخية. لذا

فإنه يجدر بنا أن نقرأ مقالته هذه لنفهم أنه قام بوضع الفن داخل سياق جدلية المظهر والمخبر؛ أى أنه قام بتحديد ماهية المواصفات الثورية الكامنة فى "الفن الحقيقى".

(••••) الماترياركية Matriarchy، وهى عكس الباترياركية Patriarchy، تشير إلى المجتمع الذى تكون السلطة فيه والسيطرة للمرأة (المترجم).

(٤) لا وجود لتسيد المرأة والمجتمع الأموى (Matriarchy) فى الواقع ولا فى الرواية؛ لذا فالممرضة الكبرى لا يسمح لها سوى بمساعدة الطبيب غير الكفء والذى يرأسها فى إدارة الوحدة بالمستشفى. تقدم لنا إيف ميريام Eve Merriam تقييما دقيقا للقوى التى تدمر رجولة الذكور (تخصيهم emasculating them)، كما قدمت أيضا تحليلا لأسطورة الماترياركية، وذلك فى مقالة لها بعنوان: "الأسطورة الماترياركية" فى كتاب: "فلنواجه المجتمع الأبوى". ("Up Against the wall, Mother"؛ وهو تحرير آدمز وبريسكو eds. M. Adams and M.L. Briscoe (Beverly Hills, California: Glencoe, 1971), pp.213-22. وتوضح ميريام أن القصة الخرافية التى تزعم أن "ماما الكبرى" تملك كل خيوط السلطة فى يدها فى مجتمعنا، إنما تهدف إلى إخفاء الحقيقة: إن السوق هو الذى يقرر مصائرنا، وإن نجاحه يتوقف على تمرير أسطورة المرأة الحاكمة المتسيدة، وذلك حتى عندما يضعون الرجال فى مواقع فى الشركة كانت أصلا مواقع تشغلها زوجاتهم. ويبدو أن كلا من كيسى ومارتن قد وقعا ضحية للأسطورة الرأسمالية فتبنياها، ويتضح ذلك من عدم قدرتهما على إدراك المغزى الكامل لسطوة/سلطة الـ -Combine.

(٥) من الممكن أن نرى أن هاملت مرتبط بالطبقة التى ينتمى إليها لدرجة يتعذر معها أن نرى أنه يمثل نمطا كُليا/عاما؛ وذلك لأن مشاكله مرتبطة بالسلطة، والتى هى حِكر على الطبقة الحاكمة من الذكور (البيض) إلا أنه، يتبقى أن التيمات الجادة فى مسرحية هاملت ليست مقصورة على الطبقة الحاكمة ولا على الذكور ولا البيض، ولكنها تيمات إنسانية عامة.

(6) Susane Langer, Philosophy in a New Key, 3d ed. (Cambridge: Harvard University Press, 1971), pp. 3-7.

ملف العدد



مفهوم النقد من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب

محمد رضا مبارك

مقدمة:

من أكثر ما يميز عالمنا المعاصر، سرعة تحوله وتغيره في كثير من الأشياء، وإذا رصدنا بعين فاحصة تغير المصطلح والمفهوم واكتسابه دلالة جديدة كل حين، فإن مفهوم النقد من أكثر المفاهيم جاهزية وقابلية للتغيير والتبديل، فهو ما عاد يؤخذ مستقلاً، ولايشتغل عليه في الدراسات المعاصرة باعتبار أن له استقلاله الذاتي المنفصل عن مجمل العلوم المجاورة، بل أخذ مفهوم النقد يتغير بتغير ارتباطاته أو (علاقاته) مع علم اللغة، أو علم النحو أو مع الأدب بأنماطه وأقسامه. فإذا ما تغيرت هذه العلاقات وهي عرضة للتغيير كل حين؛ فإن النقد - مفهومًا- سوف يعتوره التغيير لا محالة.

وإذا دققنا في تعريفات النقد المتداولة، فإنه ليس أكثر من "فن دراسة النصوص والتمييز بين الأساليب المختلفة"[1] ولعل الزمن الذي يغير كل شيء، وسم بميسمه النقد في دلالته المفهومية أو المصطلحية، فما عاد النقد اليوم هو (فن التمييز بين النصوص)، لأن هذا التمييز يُعنى بالصحة أو عدمها في الحكم على النص، فالنقد فن استكشاف. والاستكشاف هو حفر في البنية العميقة للنصوص، أي أنه يضيف إلى النص الأدبي شيئًا لم يكن موجودا من قبل. ومن هنا يبدأ التغيير في النقد وتدرس علاقته الجديدة.

تغير مفهوم النقد:

لقد جرى التمعن في مفهوم النقد الأدبي وعلاقته باستكشاف النص منذ بداية العصر الماضي، لأن الاستكشاف مرتهن بالقراءة، والقراءة متعلقة بالتحقق، وتحقق النص لايتم إلا بالنقد، فالنقد بالنسبة إلى القراءة، هو القراءة الفاعلة أو القراءة الشاعرية وفق ما يرى تودوروف؛ وقراءة الشاعرية تتفق مع مفهوم النقد، من حيث ارتباطه بجملة من العلوم المجاورة - أو لنقل الحقول المجاورة - لاسيما تلك التي توسم بأنها لغوية أو أدبية. وماكنا لنلحظ هذا التحول الفجائي والمدروس في مفهوم النقد، لولا الكم الهائل من الدراسات والاتجاهات الفكرية التي وسمت عالمنا بسمة التغير وعدم الثبات. فلسنا هنا مولعين بتقديم النص إلى المتلقي وإن كان النقد الحديث ما زال يفسر النقد بربطه بالمتلقي شارحاً ومفسراً. لقد تغير هذا تماماً وتغيرت العلاقة الوسيطة بين النقد والمتلقي، فليس النقد هو الذي يقدم الأدوات اللازمة لكي يفهم المتلقي النص ويتفاعل معه، أصبح النقد يقدم نفسه

نشاطاً مساوقاً للنص، محايثاً له، منطلقاً منه وراجعاً إليه. والاشتراطات التي وضعها الدارسون المحدثون للناقد الأدبي، أحدثت تغييراً في موقع النقد ومن ثم تغييراً في أهدافه.

إن النص الشعري أو الأدبي لايرتبط بهدف معين، وهذه أولى استراتيجيات النص الأدبي. ولو ارتبط الأدب بأي هدف معلن لفقد إمكانية تحققه فناً أدبياً، لأن الانصراف سوف يكون إلى الهدف الأخلاقي أو الجمالي أو الفكري الذي عليه النص. وارتباط النقد بالأدب أو بالنص تحديداً، لا يوجد هدفاً لما ليس له هدف. هو لا يبرز أهدافا جمالية أو فكرية أو سياسية، فهذه الأهداف لو وجدت لأبرزها النص، وتوخاها المتلقي دون الاستعانة بالنقد ضرورة. الهدف يرتبط بالقصدية Intentionality والقصدية كما يقول بوجراند/ درسلر: تتعلق بموقف منتج النص الذي يريد أن يبني نصاً مترابطاً متماسكاً، لتحقيق قصد منتجه، أي ليقدم معرفة أو يحقق هدفاً يطرح في إطار خطة او تخطيط ما[1]. النقد المعاصر (النصي) يبتعد عن قصدية الكاتب بُعده عن الارتباطات الأخرى المتعلقة بأدبية الكلام، ودخل مفهوم النقد الأدبي في علاقات النص، فهو يحتوي على الإرهاصات الداخلية، التي عليها النص ويقترب من الدلالات العميقة، ويعالج الظاهرة الأدبية انطلاقاً من لغة سامية لا تقف عند الشرح أو التفسير،و تحاول الغور إلى أبعد من السطح الظاهري أو (البراني). ومزية النقد هنا أنه مرتبط أو مؤسس على النص، فهو لا يفارق النص المعين المحدد، ولكنه لا يقف منه موقف التابع، أو موقف المتعالي. على اعتبار أن الناقد هو أكثر المعنيين بالنص ؛ لاختصاص الناقد الأدبي وتوفره على إمكانات ربما لا تتوفر عند الآخرين. قد يفشل الناقد في اكتشاف النصوص، وقد ينجح القارئ في ذلك. لأن معادلة (الأدبية) قد تغيرت كثيراً عما كانت عليه سابقاً، فلقد أصبح الأدب نخبو يا وهذه حقيقة قد تصدمنا ولسنا خجلين من البوح بها، وهي حقيقة وسمت أدبنا منذ الخمسينات، فلسنا أمام جمهور واسع الأبعاد والآفاق كما كان يظن، والأدب في حقيقته وجوهره كذلك منذ أن كان. ونقصد بالأدب هنا، النصوص الرفيعة التي تصطدم بوعي المتلقي، ونصوصنا في أغلبها لا تصطدم بهذا الوعي لذا فقد ظلت خارج سياق التأثير، خارج الزمان بل هي خارج المكان. ولو كان الأدب غير ذلك، لكان له أثر على مجمل الحياة ومناحيها المختلفة. وقد فقد النص الأدبي علاقته بالمحيط منذ زمن طويل، وكانت الأحداث السياسية التي شدت الجماهير في بدايات القرن الماضي سببا مهما من أسباب العناية بالشعر. ولم يكن من هم النقد إيجاد جمهور للشعر أو الأدب، فهذا الجمهور يتشكل خارج النقد، فالمخاطبون لا ينتظرون الناقد ليدلي بدلوه في القصيدة ثم يتأثرون بها.

إن إشكالية النقد بالمعنى النظرى قد وجدت من قبل، فقد اعتنى بها عبد القاهر في إطار نظرية النظم، كان يبحث عن موطئ قدم للنقد؛ الذي ضاع في إطار التجاذب بين المعنيِّينَ باللفظ والمعنيين بالمعنى. وهو وإن درس إعجاز القرآن الكريم خاصة، لكن أبعاد نظريته تناولت الأدب في شواهد معروفة. مفهوم النقد ظل يؤرق عبد القاهر في نظرية النظم، فقد ركز في السمات التي تربط الناقد برباط الأدبية، حين عمل جهده على جعل العلاقة وطيدة بين مفهوم النقد ومفهوم النص.

ربما كان عبد القاهر أول من نظر إلى النص بما هو بنية مغلقة؛ ذات أبعاد دلالية ونحوية وتحويلية. وأول من نظر إلى الناقد القارئ الذي شغله الانغماس بالألفاظ أو المعاني عن تجلي معاني النحو وتركيب الكلام، وكأن عبد القاهر كان يبحث عمن يركب النص من جديد في ذهنه أي يعيد صياغته صياغة جديدة عن طريق لفظ طالما استخدمه عبد القاهر وهو الترتيب "ترتيب المعاني في النفس أولاً ثم ترتيب الألفاظ"[2]. والترتيب هنا طريق إلى النظم، و السؤال يطرح بعد ذلك عما يقصده عبد القاهر، ولابد أنه يقصد الكاتب،الذي يرتب المعاني ثم يطلق الألفاظ، أي هو منشئ

النص أو مبدعه؛ لكنه هنا يتحدث عن النقد؛ أي على الناقد أن يكشف الغطاء عن طريقة تأليف الكلام وصوغه، والمعاني والألفاظ تدخلان في إطارٍ جديد من النظم.

هذا التجاذب بين ناقد النص ومبدعه يظهر جلياً عند عبد القاهر وهو لايقصد إلا النقد حصراً، ذلك لأن الإشكال الذي أوجده في نظرية النظم هو إشكال نقدي يتصل اتصالا وثيقاً بإشكالات فكرية. لكن عبد القاهر حصر جهده فيما يفعله الناقد، وحاول أن يعطي معنى جديداً للنقد غير متعارف عليه سابقاً حين انشغل الناقد في مسائل الوساطة والموازنة وفي تشبيه مصيب وآخر بعيد، ومهمة النقد أبعد من بسط الحديث في ذلك. بل لعله اكتشف في وقتٍ مبكر من تاريخ النقد، أن النقد يقارب النص، وهو لشدة ارتباطه بالنص الشعري؛ يكاد يساويه إبداعا. ولقد حسّن عبد القاهر من خطبة الكتاب في دلائل الإعجاز، واعتنى بلغته عناية خاصة وهو يقدم لكتاب يقوم أساسا على النقد، فصّل في الأفكار واختار كلمات تدخل في سياقات غاية في الحذق.

وقف عبد القاهر يتأمل بنية النص السامي، ويتمعن في النقد وهو يتعامل مع النص، ولاحظ أن الأدباء في عصره وقفوا عند المعاني الخارجية للنص، وكان الأولَى دراسة النص بنيةً، ولهذا يمكن تسمية نظريته بنظرية العلاقة، لأن التعلق أو العلاقة كانت المهيمنة التي يدور حولها النظم.

وحين وضع عبد القاهر مقاربة نقدية في النظم حين قال: "إنه توخي معاني النحو" ذهب في بحث مسهب يوضح النحو ومعناه، فقد أكد مصطلحاً جديداً لم يؤكد في السابق وهو (معاني النحو) ولابد حين تجدد المصطلحات وتتغير فثمة تغيير في المفاهيم المقاربة.

وإذا كان النص قد وجد فإن النقد هو الذي لم يوجد بعد؛ على خلاف من يقول إن الكاتب هو الناقد الأول. النص في ذهن عبد القاهر قد وجد وهو النص المعجز: آيات القرآن الكريم؛ ووجدت نصوص من الكلام العربي السامي الذي اعتنى به. لكن الذي لم يوجد ويحاول عبد القاهر إيجاده هو النقد، الرؤية الجديدة التي تختلف عن سابقاتها. ولو كان النقد المنهجي قد ولد في القرن الرابع على رأي محمد مندور[4]، لما اضطر عبد القاهر إلى وضع مفهوم جديد للنقد.

لقد التقط عبد القاهر مفهومه للنقد من الواقع اللساني لا من الواقع الأدبي. والواقع اللساني كان يقف على قمته الجاحظ في نظم القرآن ودلائل النبوة والحيوان والبيان والتبيين.. وكأن عبد القاهر يربط المفهوم الجديد للنقد بالعلوم اللسانية، أو ما يطلق عليه باللسانيات الأدبية. وهي محاولة أولى شدت الانتباه لرؤيةِ عبد القاهر، دون محاولة إغنائها وتطويرها.

لقد وصف عبد القاهر نصاً شعرياً بالحسن، وحسنه آت من توخي معاني النحو "وإذْ قد عرفت ذلك، فاعمد إلى ما تواضعوه بالحسن وتشاهدوا له بالفضل، فإذا رأيتك قد ارتحت واهتززت واستحسنت فانظر إلى حركات الأريحية مم كانت؟ وعندما ظهرت، فإنك ترى عيانًا أن الذي قلت لك كما قلت.. "[5].

ثم يستشهد بأبيات البحتري واصفاً الفتح بن خاقان:

بَلَوْنا ضرائبَ مَنْ قد نَرى ... فما إنْ رأينا لِفتْحٍ ضريبَا
هو المرءُ أبدت له الحادِثا ... تُ عزْماً وشيكاً ورأياً صَليبَا
فكالسيفِ إنْ جئتَه صارخاً ... وكالبحر إنْ جئتَه مُستثيبَا

ويلاحَظ أن عبد القاهر قد اتسع في الشاهد، ولم يقصره فَقط على بيت واحد، وتعداه إلى ثلاثة أبيات، ولو اتسع الشاهد لأكثر من ذلك، لتخلص النقد من الشاهد الوحيد المعروف. فمحاولة عبد القاهر، منحت النقد القديم مساحة لتحليل النص، انطلاقاً من القطعة الشعرية لا من البيت، وعبد القاهر في ظل انشغاله بالنظم، جاء بهذه الأبيات مثلاً حسناً لما يجب أن يكون عليه الشعر، وأراد من خلال نقده التطبيقي هذا، أن يمنح مفهوم النقد فهماً جديداً لا يتعلق بجودة الاستعارة أو التشبيه أو الموازنة، أو الجدة في المجاز، فهذه من موضوعات النقد. ومن أساسيات نقد الشعر

لكنها تظل ناقصة أيما نقص إن لم تربط باللسانيات. وتشخيص الاستعارة أو تمثيل التشبيه، من القضايا المعطاة في النص؛ الذي يحتاج إلى الكشف هو ربط هذا المعطى النقدي الداخلي بآخر أكثر تخفياً وأكثر جاذبية وهو اللغة، و عبد القاهر ما كان ليرى إلا هذا البعد اللساني في النص، وكأن الأبعاد الأخرى، إنما هي مكملات له، على أهمية الاستعارة وقدرها المكين. والأبعاد اللسانية هي المتعلقة بالجملة، ترتيباً وتقديماً وتأخيراً وتوكيداً، ثم هي المتعلقة بعلم دلالة الجملة على المعنى الشعري أو الأدبي،وهو لا يتحدد ولا يعرف إلا من خلال تلك الأبعاد.

إن عبد القاهر لم يختر – وكان يمكن أن يختار – نماذج أكثر دلالة على الشعرية من هذا النموذج، لأن التصوير الفني في هذا النموذج لا يرقى إلى مستوى الشعر العالي الفخم، ذي الصورة الصادمة المدهشة. وكذا الشواهد الشعرية الأخرى في دلائل الأعجاز. وهي أبيات على جودة السبك اللغوي فيها، لا تربك ذاكرة المتلقي إرباكا فنياً. لكن مسار الأبيات يستجيب للرؤية المنهجية للناقد، ويستجيب للذوق الفني في ذلك العصر، ويحسب عبد القاهر أن هذا الذوق الفني واحد أو متقارب، على الرغم من أن استخدام (إذا) الشرطية هو لترك مسافة بين المتذوقين: "فإذا رأيتها قد راقتك ووجدت لها اهتزازاً في نفسك، فعد فانظر في السبب واستقص في النظر، فإنك تعلم ضرورة أنْ ليس إلا أنه قدّم وأخّر، وعرّف ونكّر وحذف وأضمر وَ أعاد وكرر، وتوخى على الجملة وجهاً من الوجوه التي يقتضيها (علم النحو) فأصاب في ذلك كله"[6]. الاهتزاز والأريحية، هي نوع من أنواع الاستجابة، ولعل السؤال يتجه إلى أهمية (المعاني النحوية) التي يضع عبد القاهر كل جهده لاستقصائها، إذ إن التقديم والتأخير والحذف والإضمار ما كانت لتثير المتلقي إثارة عفوية سريعة، الصورة هي التي تدهشه، وهذه الصورة مرتبطة بالجدة والابتكار، لكن عبد القاهر ينظر إلى (المعاني النحوية) في صنع الصورة الصادمة، وإن كانت هذه المعاني وسائل تقرب المعنى أو تؤكده، لكنها لاتقوي الشعرية.

إن ربط عبد القاهر بين الفكر والأداء (اللغة) داخل نظرية النظم قد غير الطريقة التي ينظر عادة بها إلى النقد، فالنقد ممارسة فكرية وممارسة أدبية، وتوجه عبد القاهر نحو الناقد هو عناية بالجانب الفكري فيما يظل الجانب الأدبي مفروغا منه: "وإذا كانت الألفاظ لم توضع لتعرف معانيها في أنفسها، فمعنى ذلك أن الفكر لايتعلق بمعاني الألفاظ في أنفسها، وإنما يتعلق الفكر فيما بين المعاني من علاقات وهذه العلاقات ليست إلا معاني النحو"[7]. إن إدراك هذا المستوى الفكري الراقي في الصياغة مسند إلى ناقد متخصص ليس من مهمته تقريب النصوص إلى المتلقي، بل ناقد مستكشف للنص يغوص في آثاره، وقد نستبدل هنا عبارة (ناقد) بعبارة (قارئ) ولن يكون ذلك مؤثراً في سياقات المعالجة التي نتبعها، فقارئ النص المتفوق، لابد أن يكون محتازاً هذه الصفات (الأدبية والفكرية) التي يكتشفها القارئ دون ضرورة توسط الناقد في ذلك. لأن الناقد في منطق الفهم التقليدي لن يستطيع أن يدفع بالنص إلى التحقق في ذهن المتلقي، إن لم يكن المتلقي قد امتلك أدوات محددة هيأته للدخول في هيكل النص، ومعاينة أجزائه ودقائقه، فدارسو الأدب منذ عبد القاهر أمام توجه جديد للممارسة النقدية والفكرية، التي أعطاها عبد القاهر قدراً فائقاً من العناية. فهي صناعة الفكر العميق، ولعل عبد القاهر أراد أن يعطي النص والنقد، دلالات تخرجهما من المحلية إلى العالمية، من خلال ربط الأدب بشكل عام بالفكر، و تحضر في ذهنه عالمية الأدب وهو لم يغادر جرجان إلى خارجها. إنه حضور واع لما يجب أن يكون عليه الأدب، "فلا أدب يقوم بمحليته"[8].

إن ما يفرق بين النص الأدبي وغيره هو الفكر. والبلاغة التي ترجع إلى الفكر هي البلاغة المطلوبة ذات اللغة العالية، التي يستمتع بها أصحاب اللغات الأخرى، فلا يمكن نقل جمال الألفاظ في الترجمة، وإنما يستمتع بها حين يكون النص ذا قيمة فكرية[9]. ولقد وجدنا علاقات

شتى بين توجه عبد القاهر نحو النص وتوجهه نحو تجديد مفهوم النقد بتوثيق علاقته بعلم الدلالة وعلم اللغة. فأسرار اللغة وإن كان يجب إدراكها من قبل (الكاتب – الشاعر) غير أن الناقد هو الأولى في إدراك تلك الميزات بل هو المعنيُّ بها أساساً. ولا يظن أن هذا يصنف جزءاً من النقد اللغوي الذي شاع في بعض عصور الأدب ولكنه نقد يتمحور حول نفسه. فالعلاقة مع النص لا يقومها إلا الفكر، والنص لا بد أن يحمل مضامين فكرية عالية، تظهر من خلال الصياغة اللفظية. وعلى هذا فعلاقة عبدالقاهر بالعالم اللغوي تشومسكي نُظر إليها على أنها تلاق عقلي بين عالمين من علماء اللغة: قديم ومعاصر. لكن الوصف الذي يمكن أن يوصَل إلى هذه العلاقة، يتعلق بعلاقة النقد الأدبي بالنص، فالنص توليد للمعنى. لكن هذا التوليد لا يتحقق إلا من خلال النقد، فالتوليدية غائبة إذا ضعفت القراءة (النقد) وسوف تحضر بقوة بحضورهما، فتوليد المعاني والوصول إلى دلالاتها العميقة، تجاذب بين النص والقراءة أو بين النص والنقد.. "ولعلنا نلحظ أن مفهوم النحو يأخذ شكلاً عقلياً، كما هو عند تشو مسكي، وليس مجرد وسيلة اتصال تستعين بها اللغة في أداء وظيفتها الأساسية. وهذا الشكل العقلي هو الذي أتاح إمكانية رصد الطاقات النحوية الفعالة ولوجاً إلى القيمة الحقيقية لعملية التوالد الجملي عند الرجلين، وإن كان تشومسكي قد بدأ بالجملة وصولاً إلى المفرد في حين بدأ عبد القاهر بالمفرد وصولاً إلى الجملة "[١٠].

ربما يكون النقد البلاغي قد خطا خطوة أساسية مع عبد القاهر، فالتوليد الجمالي من النص لا يتعلق فقط بالاستعارة أو التشبيه أو الخيال. وهي العناصر المهمة لأدبية الكلام. وكأن التوقف عند هذه العناصر مجافٍ لأصول النقد الأدبي.. وعلى هذا ينبغي البحث عن النظام العقلي الذي يقف وراء المجاز والاستعارة، وهو نظام مكمل للأدب والنقد .. ممارسة تالية للنص.. والممارسة العقلية ممارسة نحوية توليدية.. ولهذا لم يتوقف عبد القاهر عند قوله تعالى "اشتعل الرأس شيبًا" عند الاستعارة وإنما الاستعارة ضمن النظم، يقول: "ومن دقيق ذلك وخفيّه. أنك ترى الناس إذا ذكروا قوله تعالى "واشتعل الرأس شيبًا" لم يزيدوا فيه على ذكر الاستعارة، ولم ينسبوا الشرف إلا إليها، ولم يروا للمزية موجبًا سواها، وليس الأمر على ذلك ولا هذا الشرف العظيم، ولا هذه المزية الجليلة، وهذه الروعة التي تدخل على النفوس عند هذا الكلام لمجرد الاستعارة، ولكن يزيد من حسنها نظم الجملة على هذا النحو، بإسناد الفعل إلي الرأس، وهو في الحقيقة للشيب (..) ويفيد مع لمعان الشيب في الرأس الذي هو أصل المعنى الشمول. وأنه قد شاع فيه وأخذه من نواحيه وأنه قد استغرقه، واعلم أن في الآية شيئًا آخر من جنس (النظم) وهو تعريف الرأس بالألف واللام، وإفادة معنى الإضافة من غير إضافة، وهو أحد ما أوجب المزية"[١١].

وإذا كان نقد القرن الرابع الهجري قد وازن بين استعارة وتشبيه في إطار الموازنة والوساطة[١٢].. فإن النقد الجديد لم يوازن بل يحكم ويستنبط، فلقد أدخل المستوى اللغوي (اللساني) في إطار التقويم الأدبي، ودون هذا المستوى، يقف النقد دون أداء مهمته.. (فالنظم) وفق هذا المقياس، هو مدار العناية بالنص، والنظم هو ضالة الناقد: وعليه فهو يكتشف المعاني النفسية المتعلقة بالألفاظ، وترتيب الواحد تلو الآخر. الناقد هو محط التساؤل والكلام ما كان إلا ليعنيه، أراد عبد القاهر أن يوجد مواضعات جديدة للذوق. لا تتصل ضرورة باللفظ والمعنى، وعلاقة أحدهما بالآخر، وإنما هي ربط للفكر بالشكل، ولا يوجد أحدهما دون وجود الآخر، وكأن عبد القاهر يعيد للنقد الأدبي ارتباطه بالفلسفة التي غابت أو غيبت عن الأدب العربي نظرية وتاريخًا ونقدًا. ولقد أوغل الدارسون كثيرًا في دراسة اللفظ والمعنى. ورفض عبد القاهر لكليهما. كان عبد القاهر يبحث عن المعاني العميقة التي يطلق عليها اليوم (السيمانتك) ويدخل علم الدلالة في أصول النقد الأدبي، وهو لا يقصد بالمعنى، المفهوم المتداول له، فالمعاني النحوية التي كان ينشدها لابد أن توصلنا إلى فهم جديد. لقد شغلت قضية المعنى عبد القاهر في إطار التحليل اللغوي. وهو بإضافة

(النحوية) إلى المعاني عمل على استجلاء البعد اللساني (الدلالي) لكن هذين البعدين المتساوقين هما أساس التحليل النصي، ففكرة المعنى من أهم ما شغل الفلسفة المعاصرة عمومًا والتحليلية خصوصًا. وذهب بعضهم إلى أن الفلسفة هي تحديد المعاني. ومن المعروف أن الفلاسفة ذهبوا مذاهب شتى في تحديد (المعنى)، فمنهم من ذهب إلى الأشياء الحسية الموجودة في العالم الخارجي، والتي تشير إليها الكلمات، فهي معاني هذه الكلمات. ومنهم ذهب إلى أن المعنى إنما هو التصور الذهني الذي يشير إليه اللفظ. وقد ذهب فريق آخر إلى أن المعنى هو القضية أو الجملة وليس الكلمة، لأن الكلمة بمفردها لا تشكل وحدة للفكر[13]. وعبد القاهر قد طرق هذه الفكرة وأشبعها دراسة وبحثاً.

فإذا كان النقاش لمّا يزل مثارًا إلى اليوم حول شعرية اللفظة وأهميتها مفردةً، فإن عبد القاهر وضع حدًا قاطعًا لهذا النقاش بشكل لا يدع مجالاً لمتقول أو شاك في صحة ما ذهب إليه، فهو يقول: "فاللفظة لا تعد فصيحة إلا بعد معرفة مكانها من النظم وحسن ملاءمة معناها لمعاني جاراتها، وفضل مؤانستها لأخواتها "[14]. فقد اعتنى بعلاقة اللغة بالفكر، ومنح هذه الرابطة وأعطاها مزية على غيرها، ولعله كان يسعى إلى شيء ما من عالمية الأدب والنقد، فلولا الفكر ما استطاع الأدب أن يكون عالمياً، وكان من همه أن ينشر الأدب العربي ويصل إلى اللغات الأخرى، فإذا لم تكن الصلة قوية بين الفكر واللغة، لا يبقى من الأدب غير اللفظية وجمال الصياغة، وكل ذلك يذهب إذا ما نقل الأدب إلى لغة أخرى. وعلى هذا فإن عبد القاهر أراد أن يوسع دائرة (النقد) كي لا يرتبط بالمزايا اللفظية أو حتى بالاستخدام الكنائي والاستعاري. فهو لو ارتهن لهذه المعايير كف عن أن يكون وسيلة للتحليل، فالنقد لا يحكم بل يحلل، وعلى هذا فإن المعاني النحوية التي تحدث عنها عبد القاهر كثيراً في إطار نظرية النظم. هي معان تحليلية تتعلق بتحليل الجملة، فالتقديم والتأخير ودلالاته، والتوكيد ودلالاته وكذلك التنكير والتعريف كل ذلك مسارات داخل السياق، الغرض منها اكتشاف قيمة النص الحقيقية وليس ضرورة اكتشاف المعنى، فالمعنى ليس هو المطلوب في النص الأدبي. وليس تحليل النص لغرض الوصول إلى معناه. كيف والمعنى متعدد ومتغير بتعدد القراء وتغير أوضاع المتلقين، فما دام المعنى متحولاً غير ثابت، يكون هدف النقد رصد المتحول لا الثابت. إن التحول صفة لصيقة بالنص الأدبي الفائق. فلابد للنقد، من أن يتحول بتحولات النص: "إن المعنى ليس هو الثابت، وإنما هو المتغير والمتبدل، وإن هذا التغير يكون بحسب طريقة استخدام الألفاظ المراد تحديد معناها. على هذا النحو يبدو أن البحث عن معنى ثابت، إنما هو مجرد وهم وقد آن الأوان لكي نستفيق منه، هكذا حقق فتجنشتين، وبضربة واحدة ثورة في فكرة المعنى"[15].. لكن هذه الثورة قد تجلت وإن لم تكن بشكل واضح، عند عبد القاهر، حين نفى أن يكون المعنى سببًا في إعجاز القرآن، وهذا وحده دليل على سبق الرجل، وأن القضية شغلته كما شغلت المعاصرين، وعلى هذا فإن التحول الذي أصاب قضية المعنى هو تحول نقدي لا تبتعد جذوره عن التفكير الفلسفي، وعلاقة الفلسفة بالنقد ونظريةالادب. ففي تحديد مصطلح النقد تغيب التحديدات المبهمة غير المجلية عن القصد والهدف: "نقرر هنا أن تقويم النصوص التي تندرج تحت الأنواع الأدبية تقويمًا يتبع تفسيره أو تحليله في ضوء التجربة الفنية، هو أبرز تعريفات النقد. ويلاحظ أن تحليل النص عادة عملية تقصد أساسا إلي العناصر الأربعة (العاطفة والخيال والمعنى والعبارة) قصداً قوامه المحتوى والشكل"[16].

إن هذا التعريف المتداول بحاجة إلى تحليل، فتقويم النصوص، هو هدف معطى في النقد، وهو لابد أن يسعى إلى ما هو متحرك، النص متحرك وليس ثابتا ؛ عبارة عن نصوص وليس نصا واحدا، ويتعدد بتعدد القراءات وأنواعها على ما يضعه تودوروف لأنواع القراءات[17] ، فعلى أية قراءة يعتمد النقد، وإلى أي قارئ يتوجه، هل هو القارئ الفعلي. القارئ المتضمن، القارئ المتخيل. الإشكال لا يقف عند هذه الحدود، فهناك (نقود) بتعدد القراءات أما العناصر الأربعة التي طالما

يؤكد عليها الدارسون فلقد تغير مسارها، ففي النظم والأسلوبية، ينظر إلي العلاقات داخل النص: علاقات الجمل وعلاقات الألفاظ والدلالات المستنبطة من الاستخدام ويلاحظ أن (العاطفة والخيال) عنصران لا يخلو منهما العمل الأدبي، ولكنهما عنصران يعطيهما النص الأدبي بداهة، وإن كان تصور العاطفة والخيال في القصة والرواية غير تصورهما في الشعر. لكن الأجناس جمعت في جنس واحد هو الأدب، وأصبح البحث مليًا الآن في (شعرية الكتابة) أي المزايا التي تجعل من الكلام العادي كلامًا ساميًا، والعاطفة والخيال لا يسموان بالنص إلا من خلال المزايا اللغوية.

اعتنى حازم القرطاجني في محاولة تنظيرية كبيرة، بإخراج النقد من عزلته التي وضعها فيه نقد القرن الرابع الهجري. فأعطاه جانبه التأصيلي، وقد أحس بمعضلة النقد مثلما أحس بها عبد القاهر من قبل، وتطرق لأهم قضية في النقد وهي قضية نقد الشعر،و أدرك أبعاد المعضلة النقدية الماثلة، لذلك فإن موقفه يختلف عن موقف النقاد العرب في فهم الشعر. فقد أقامه على التخييل والمحاكاة قبل أن يقيمه على الوزن والقافية وقال: إن المعتبر في حقيقة الشعر إنما هو التخييل والمحاكاة في أي معنى اتفق ذلك. وقال: "الشعر لا تعتبر فيه المادة بل ما يقع في المادة من التخييل"[18]. إذًا حازم يحصر (الشعرية) في التخييل وعلى الناقد أن يستجلي الأقوال المخيلة. ومقدار التخييل وجودته. لقد خرج حازم على النقاد السابقين له، وهو أقرب إلى الجانب النظري منه إلى الجانب التطبيقي، أراد أن يجد أصولا للنقد، في وقتٍ غابت منه هذه الأصول. وإذا جمعنا حازمًا إلى عبد القاهر نجد أن الهم المشترك عند الاثنين يتحدد في إيجاد فهم معاصر للنقد، فهم يختلف اختلافًا بينيًا عما جاء به السابقون. لقد ظل السؤال ملحًا زمنًا طويلاً، فهل النقد هو الذي يسبق العمل الأدبي أم هو الذي يليه؟. وأيهما أكثر تلبية للفهم المصطلحي (للنقد)؟ أحسب أن كلا من الجاحظ وعبد القاهر وحازم القرطاجني، يوجدون في التراث النقدي العربي ما يمكن تسميته إرهاصا بالنقد الجديد.. فليس ضرورة أن يكون النقد تالياً للعمل الأدبي، بل المهم أن يكون النقد سابقاً.. وهذه جملة المواضعات التي توصل إليها عبد القاهر في إطار النظم وقضية اللفظ والمعنى، وهي نفسها التي قربت حازماً من الفلسفة.. وعلى ذلك فإن إثر النقد في النص ليس بالضرورة أثرًا لاحقاً، بل هو أكثر من ذلك أثر سابق، يتلخص في دراسة الأدب، خصائص، وأهدافا، ودلالات.

وليس بدعًا أن الذوق الأدبي الأوليّ هو الذي يدفع القارئ لتحديد موقفٍ ما من النص الأدبيِ وهذا الذوق الأولي (الانطباعي) موجود عند كل متلق. فموقف المتلقي من النص (أثراً وتأثيرا) لا يحدده الناقد، فالقارئ عادةً يواجه النص إما مشافهة أو قراءة وهو لا ينتظر الناقد ليرى ماذا قد حكم ثم يقرأ النص، هو يقرؤه دون علاقة تربطه بالناقد. وإذا ما شكل فكرة إيجابية عن النص، لايسهم في تغييرها موقف الناقد لأن الذائقة سوف تتدخل، وأذواق المتلقين لايمكن تغييرها، وإن بنى الناقد رؤيته على أساس منطقي، أو على سعة الاطلاع على المناهج النقدية ونظرية الأدب. التذوق عملية تخرج عن إطار مهمة الناقد، قد يستطيع النقد تهذيب الأذواق، غير أن عمله يظل محدوداً وإذا ما أثر نص في قارئ تأثيراً حسناً فلن يغير النقد تلك الصورة حتى وإن برهن للقارئ سقوط هذا الأدب الذي استحسنه.

وفي محاولة لتأصيل مصطلح النقد الأدبي قسم بعض الدارسين النقد الى قسمين: نقد تطبيقي ونقد تأصيلي تشريعي، يتحول الناقد فيه إلى مشرع أو فيلسوف[19]. ولعل هذا التقسيم لا يقترب من حقيقة الممارسة النقدية لأن التطبيق يقع في صلب النظرية. والممارسة التطبيقية هي تطبيق لنصوص ولدت سابقاً أو هي تقديم لنصوص لم تولد بعد، أو سوف تولد بعد حين. ثم إن النصوص الجديدة مولدة من نصوص قديمة. ومفهوم التناص بشكله الجديد، هو الذي وسع العملية النقدية بالشكل الذي انسحب فيه الأمر على المصطلح. لقد ظهر التناص للمرة الأولى على يد الباحثة جوليا كرستيفا وهو "التقاطع داخل نص لتعبير مأخوذ من نصوص آخر"[20]. أي أنه عملية نقل لتعبيرات

سابقة أو متزامنة. فهو على نحو من الأنحاء اقتطاع أو تحويل. وكل هذه الظواهر تنتمي بداهة إلى الكلام انتماءا استطيقيا، نسبة إلى كرستيفا نقلاً عن باختين (الحوارية) أو الصوت المتعدد[21].

فليس النقد هو استخراج النص الأصلي من النصوص المتداخلة، وهذه عملية لايمكن اتباعها والوثوق بها، إنما المهم هو أن النقد يحث على القراءة المتواصلة، أي القراءة قبل الكتابة. فالنقد في حالة التناص يكون قبْلياً وليس بَعدياً، بمعنى أن من المستحيل استجلاء عدد ونوع النصوص التي تداخلت مع النص الأصلي. وإذا كان الأمر ممكنا في الأدب القديم، فهو مستحيل في الأدب الحديث بعدما تكاثرت النصوص مع النص الأصلي وتداخلت، وأصبح التناص سمة كل نص قديماً كان أم حديثاً. ولعل الإيغال في مقولات الحداثة الأدبية وتوصيفها للمواضعات الأدبية، يجعل النقد يغير مهمته القديمة ويمنهجها بطريقة جديدة. فحين يميز رولان بارت بين نص اللذة ونص المتعة على أساس أن اللذة قابلة للوصف والمتعة غير قابلة، يقف سؤال كبير، دلالي لغوي ألسني، يفرق بين اللذة والمتعة. دراسة بارت منطلقة من تأثير الأدب على المتلقي، واللذة والمتعة بعدان من أبعاد هذا التأثير.

إن المفهوم من قول بارت، أن المتلقين يتعلقون بالألفاظ. الصيغ البراقة الجميلة التي فيه. واللذة نابعة من عشقهم للحرف، والذي يرهن استقباله للذة تغيب عنه المتعة. فالمتعة هي النص المتشكل في الحاضر (اللغة) دون الانغماس أو البحث عن النص الغائب المتخفي (الكلام) "فالنقد يحيل دائماً على نصوص اللذة، ولا يحيل أبداً على نصوص المتعة"[22]. أي أنه يحيل على اللغة ولا يحيل على الكلام. ويتوافق ما ذهب إليه بارت مع دوسوسير في نظريته الألسنية وفي التفريق بين اللغة والكلام. غير أن بارت ينقل الحقل اللساني إلى الحقل النقدي، وهذا التماهي بين الحدود اللغوية والأدبية، هو ما جعل النقد يتغير، بل يتغير باستمرار، فهو وإن ازداد دقة، فقد ازداد تعقيداً. فمستويات اللغة والكلام تحيل على الجانب الوصفي، وتبعد الجانب التاريخي الثاوي في الوجدان، فالنقد ممارسة ثقافية أدبية ترتبط بالتاريخ وبالمستقبل أيضًا. وما التناص إلا اكتناه الوجه التاريخي للنص، ولا يمكن الوصول إليه إلا من خلال اللغة. البعدان الجديدان اللذين توصل إليهما البنيويون وطبقهما رولان بارت، جعلا النقد يتشكل خارج الأطر التي سار عليها سابقاً. وهو يرفض المناهج السائدة في النقد لأنها تقف عند حدود اللغة بمعناها التاريخي.

إن موقف عبد القاهر في نظرية النظم، وفي إطار النقد القديم قد اقترب من الفهم السائد المعاصر، فنظرية النظم في أحد جوانبها المهمة نظرية وصفية. هي وصف للمعاني النحوية وأثرها في النص وهو إذ استعان بالمعاني النفسية فقدأبعد التاريخ عن النظم فالمعاني النفسية لاتلتقي بالتاريخ. وإذا كانت المفردة تنتمي إلى المعجم (وهو نظام تاريخي) فإن السياق لا ينتمي لذلك. السياق وصفي والوصف متغير بتغير عدد الذين يصفون النص، وإن ظل هذا النص محافظا على العلاقات النحوية، أو المعاني النحوية. كان عبد القاهر يريد تخليص النقد مما لحق به طوال العصور. وقد يشبه رفضه للسائد، رفض بشر بن المعتمر في مطلع القرن الثالث لتدريس البلاغة في وقتها المبكر، فقد نقل عنه الجاحظ ملاحظات بلاغية مهمة تناقض ما هو سائد عند معلمي البلاغة[23].

إن موقفه من أدبية الكلام أو من الشعرية، يوضح الجهد الكبير الذي حاول تقديمه لصياغة رؤية جديدة للنقد، فشعرية النص هي شعرية من حيث السياق، وتوالي الألفاظ ليس كافيًا، كما يقول عبد القاهر "بل لابد أن تتناسق دلالاتها وتتلاقى معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل"[24] ويقول في الموضع نفسه "وأي مساغ للشك في أن الألفاظ لا تستحق من حيث هي ألفاظ أن تنظم على وجه دون وجه"[25].. والنظر الوصفي ليس جديدًا في الأدب العربي، فقد وجدت نظرات وصفية في النحو العربي، وكثير من الآراء النحوية كانت وصفية[26].غير أن المهم هنا، هو أن الأدب العربي في أوج تطوره والتحامه قد توصل إلى أن التغيير هو جوهر التقدم والخطو إلى أمام، وأن الثابت هو

محفز للمتغير. فنظرية النظم غيرت مسار النقد العربي وإن أُسيء فهمها، وهي نظرية توليدية، تجمع بين علم الأدب واللسانيات، وقد جمع عبد القاهر بينهما في تحليله للنصوص الشعرية.

إن مهمتنا الآن قد تعدت عصر عبد القاهر و عصر دوسوسير نفسه، وهذا التجاوز لا يعني الإلغاء بل يعني البناء على السابق. فلقد بقي النقد العربي محنّطًا عند عبد القاهر، وكان الأَوْلى أن يجمع بين قضايا النقد في القرن الرابع ونقد القرن الخامس، بعد أن منح عبد القاهر النقد بعدًا لسانيًا كان هو بحاجةٍ ماسةٍ إليه. مثلما فعل النقد الحديث والمعاصر.

ما بعد الوصفية:

حين ظهرت نظرية القراءة والتلقي، مطلع السبعينات من القرن الماضي، أعادت إلى الذاكرة بعض المفاهيم النقدية التي اعتقدنا أن النقد تجاوزها بناءً على ما جاء به سوسير. وأهم ما يلاحظ في ذلك هو العودة إلى التاريخ. وإن لم تكن على الصورة القديمة نفسها التي وجدت فيها من قبل، فالنص الأدبي الذي يراد للنقد أن يتعامل معه، تحليلاً أو تقويمًا هو عبارة عن سلسلة من النصوص السابقة فيما يُدْعَى بالتناص، فأهم ما يشير إليه التناص أنه التاريخ فالنص هو تاريخ من النصوص المتداخلة، "أو هو البنيات النصية القائمة على النظام الداخلي للنص وعلى العلاقات بين النص وأخيه"[٢٧]، ولكن هذا لايكفي وحده لأنّ المتلقي موجود ضمن التاريخ. فليس العامل التاريخي هو الذي يمنح النص رسوخًا بل وجود القارئ ضمن التاريخ. إذ هو الذي يمنح العمل الأدبي خلوده، والخلود مفهوم مرتبط ضرورة بالتاريخ. وهذا يعني خروج النص إلى ما يحف به أو يقترب منه، فالحركات المحدثة سواء في فرنسا أو في ألمانيا قد اتجهتْ إلي الخروج عن النص إلى ما يحف به لا على أنه وسط اجتماعي ينعكس فيه، وإنما هو واقع وظرف، للظاهرة الأدبية فيهما حياة ولهما تأثر وفيهما تأثير. فوظيفة الأدب هي وظيفته من حيث هو ظاهرة مادية ملموسة منغرسة في التاريخ للقراء معها تعامل تكيُّفه المؤسسات الفكرية لأنه تعامل مع الفكر ومع الأشياء مخيلة ببعد التخييل عن الواقع"[٢٨]. والسؤال الذي يندرج في هذا السياق ما الشيء الذي يحف بالظاهرة الأدبية؟ وإذا كان التاريخ أحد هذه الأبعاد فإن تغيرًا مهمًا حصل في صيغة النظرة إلى الأدب، ثم إلى النقد. فلا يمكن أن يظل النص مغلقًا، إنه ذو علاقة بالخارج. وهذه نتيجة من نتائج (رومان جاكوبسون).

لقد حصل (جاكوبسون) على مساحة واسعة من الاهتمام، وآراؤه مازالت تثير الاهتمام وتثار حولها الأسئلة، وجاكوبسون الخارج والمندمج في المدرسة الشكلية الروسية والمؤسس لمدرسة براغ، يمهد لنظرياته في الأدب، بموسوعية معرفية، استمد أصولها من حقول معرفية متعددة، فهو كالجامع من كل علم بطرف، على طريقة ومنهج علماء العرب المسلمين السابقين، وحين أسبغت عليه البنيوية كثيرًا من صفاتها لم يتوقف عند بداياتها الأولى، وقد وجد مصطلح النقد الأدبي تغيرًا كبيرًا على يديه. يقول: "يجب ألا نصدق ناقدًا يهاجم شاعرًا باسم الصدق والطبيعة"[٢٩].. "بهذه العبارة البسيطة يمكن تحسس رؤيته للنقد الأدبي الجديد. فقد رفض النقد القديم الذي كان يقوم على الالتباس الاصطلاحي بين الدراسات الأدبية والنقد الأدبي لأن هذا النقد كان يدفع المختص بالأدب إلي مراقبة نفسه واستبدال وصف الجمالات الآلية للعمل الأدبي بحكم ذاتي"[٣٠].

لقد أعاد جاكوبسون الاعتبار من جديد للتاريخ في علاقته بالنص الأدبي، فهو لم يلغ تمامًا أهمية السيرة الأدبية في التعامل مع النص الأدبي، في وقت طغت فيه النظريات النصية على كل شيء، و خفف كثيرًا من قطع النص بخارجياته، ولعله يعود من جديد، يمنح الاعتبار لبعض خارجيات النص، كفن السيرة الأدبية. وفن السيرة مرتبط بالتاريخ دون شك، سواء أكان قريبًا أم بعيدًا. إن عميلة الهدم والبناء عند جاكوبسون كانت عملية متوازنة، لم تركن بإطلاق للبنيوية، (وبداخلية) النص وعلاقاته المغلقة، كما أنها لم تقبل بمواضعات النقد القديم، ومن التوصلات المهمة علاقة الأدب بالمجتمع. التي تصور الكثيرون أن النقد قد غادرها تمامًا، منذ ولادة البنائية

ونظريات القراءة والتلقي. إن تحقق النص مرهون بالقراءة. فوجود النص هو وجود في ذهن القارئ، ولعل نظرية القراءة والتلقي تعيد الاعتبار للبعد الاجتماعي للأدب، في مقابل الفن للفن أو النظرية البنائية. وقد وقف جاكوبسون أمام المعضلة التي أحدثت ارتباكًا في العقل النقدي: "فما يهم جاكوبسون هو أن يضع أساسا يمكن، انطلاقًا منه، وصف الأحداث الأدبية ومعرفتها. فالناقد لا يستطيع تجاهل الغرض الأساسي من دراسته، وهو بلوغ جمال الأعمال الأدبية الماضية وتفجيرها.. والفن عند جاكوبسون يشكل قسمًا من البناء الاجتماعي ذا علاقة متغيرة- جدلية، مع بقية القطاعات الاجتماعية"[31].

إن تحقق النص من خلال القارئ هو منح النص بعدًا غير لغوي، ويمكن أن يفسر هذا البعد بأنه اجتماعي، أو تاريخي، فذاكرة المتلقي تحتوي على منازع تاريخية يمكن من خلالها الانطلاق نحو فهم النص أو التعامل معه. إن الجانب الوصفي الذي تمحورت حوله نظريات النص ما كان كافيًا لإعطاء النص أبعاده الدلالية جميعها، فهو يمكن أن يقدم ما يجعل التحليل ممكنًا، وقد أدرك البعض هذا وهو يعمل على محاولة إيجاد فهم خاص للنقد الأدبي وعلاقة الأدب باللغة. أي إن مواضعات بدايات القرن العشرين ما عادت كافية لفهم النص إذ إن "علم لغة النص قد تجاوز في حقيقة الأمر العناية بالإبداء اللغوي بمفهوم تشومسكي والكلام بمفهوم دي سوسير. فلا تنتهي مهمته بوصف ما هو قائم بالفعل في الواقع اللغوي، أي تلك المادة اللفظية التي تقدمها أبنية اللغة، فالاعتقاد السائد بين علماء النص أن الاقتصار على وصف البنية اللغوية وتحليلها لم يقدم سوى تفسيرات مجتزأة غير كافية، ولكنها ضرورية للتحليل النصي الذي يستوعبها، ويضم إليها تصورات متنوعة عن عمليات الإنتاج والتلقي والفهم واستراتيجياتها"[32].

، إن التجاذب بين رواد الشكلانيه الأولى وبين صناع نظريات القراءة والتلقي، أعاد الاعتبار من جديد لبعض اتجاهات النقد القديم، التي كان النقد الحديث قد تجاوزها. و يجد المرء على الرغم من انتماء البعض لصلب النظرية النصية، أنهم لا يستطيعون التوقف عند الأبعاد اللغوية للنص بمعنى أن التحليل البنيوي هو منهج مكمل لتحليل النص، وليس هو المنهج المستوفي لكل ما يجب أن يشمله النقد، وإذا كان التحليل البنيوي للنص ثورة نصية منذ بدايات القرن الماضي، فإن ثورات عديدة قامت بوجه هذا التحليل، انطلاقًا من جاكوبسون، الذي جعل النقد بنيويًا، غير أنه لم يغفل الخارجيات الحافة بالنص. بمعنى أن الاندفاع لتحليل النص بنيويًا، كان يحمل في طياته تجاوزًا لحقائق لايمكن إغفالها أو القفز فوقها. ولهذا السبب ما كان النقد البنيوي مساغًا أو مقبولاً لتعلقه بالنظرية أكثر من تعلقه بالتطبيق. والحقيقة أن تحليل قصيدة ما (أو الطاقة الشعرية في النثر)، لا يكون فقط بتحليل مجمل البنيات المادية (التناغم، القوافي، النبرات، الإيقاعات) للقصيدة، ولا بترجمة معناها المضمر الى معنى ظاهر، بقدرِ ما يقوم عن إدراج هذا النص مجددًا في تيار التواصل (أو عدم التواصل) وباستخدام الأسئلة: إلى من يتوجه النص؟ وأي الرموز يستخدم؟ فمعنى رواية ما أو حديث ما أو قصيدة معينة يكمن فيما يسكت عنده النص؛ بقدرما يكمن فيما يعبر عنه[33]. والمسكوت عنه في النص، ليس من الأشياء الجديدة، فقد استخدم المسكوت عنه في علوم اللغة العربية والعلوم الشرعية كثيرًا، سواء كان معنى محايثًا للنص، أم معنى مخالفًا، على وفق الدلالة والصيغة الواردة في النص.

وهناك عنصر يعد من أهم عناصر الأدبية أو (الشعرية) وهو التصوير الذي أغفلته النظريات النصية. البعد اللغوي للنص وتقفي المناحي الدلالية لاسيما (الصوتية) منها؛ وإن اتسمت بمناح تصويرية "مضيع للقيمة الأدبية.. لأن التصوير متعلق بالخيال والعاطفة والمعنى الأدبي أو الشعري.. وهي المفردات التي اعتنت بها البلاغة القديمة أو التقليدية وانتهى بها النقد القديم في إطار الموازنات بين استخدام استعاري وآخر.. لذا فإن جاكوبسون غيّر من مواضعاته.. حين "طور نظرته

النقد من خلال دراساته. فقد كان سنه ١٩٣٦ يصر على وجود شعر دون صور شعرية، إلا أن نظرته هذه قد تغيرت سنه ١٩٥٨ ليركز في أهمية الصور الشعرية محددًا هذه الصور في إطار الاستعارة والمجاز المرسل. وبذلك أعاد الاعتبار إلى البلاغة القديمة واضعًا بذلك المعنى في قلب الطريقة البنيوية"[٣٤].

إن أعضاء حلقة براغ اللغوية لاسيما موكاروفسكي Jan Mukarovsky (١٨٩١- ١٩٧٥)، قد أظهروا اهتمامًا كبيرًا بقضايا الشعر وعلم الجمال العام، وكان من إضافاتهم البارزة في ذلك الوقت، ذلك التزاوج الذي أقاموه بين علم اللغة والدراسات الشعرية الذي وصل عندهم إلى درجة عالية من الإتقان والعقل[٣٥].. يقول موكاروفسكي: "إن شاعرية اللغة ليست سمات ثابتة في القول اللغوي نفسه، بل هي سمات مرتبطة بوظائف. تسود فيها الوظيفة الجمالية ذات التوجيه الذاتي. ومن هنا فان تعريف اللغة الشعرية يجب أن يكون وظيفيًا إلى أبعد حد. ويشرح موكاروفسكي فكرة التوجيه الذاتي للوظيفة الجمالية في اللغة الشعرية على أساس أن الوظيفة الجمالية تختلف عن كل الوظائف اللغوية الأخرى، فهي الوظيفة التي لا تتوجه أساسا إلى ظواهر خارج العقل (أي إلى المرسل أو المرسل أليه، أو الشفرة، أو السياق، أو الواقع، أو الاتصال)، ولكنها موجهة إلى القول نفسه؛ فهي تجذب الانتباه إلى تركيبها الذاتي"[٣٦].

وعلى هذا الأساس فإن النظرة الشكلية التي تساوقت مع النظرة البنيوية، كانت منذ البداية تعزل النص عن أثره الصوري أو التصويري.. واللغة الشعرية هي عماد النصية فهي التي يتحقق فيها الانزياح المطلوب في الشعر. وعبد القاهر وحازم القرطاجني في محاولة الأول النصية ومحاولة الثاني التخيلية قد سبقا عصريهما، ولكنهما لم يمنحا منهجهما النقدي الأبعاد المطلوبة، لكي تقترب معالجتهما من العلم المعاصر. لقد وضعا سبقًا نظريًا وعمليًا، فاقا فيه أسلافهما، وقدما لنظرية النقد المعاصر معالجات يمكن البناء عليها وتطويرها. فعبد القاهر ربط التحليل اللغوي بالتحليل الصوري؛ فالبعد اللغوي لايمكن الركون إليه وحده لتحليل النصوص، حين ربط معاني النحو بالمعاني النفسية، ولم يبعدها عن التصوير والمجاز "أما توخي معاني النحو ووضعها مواضعها في الكلام، فمكانه فن النظم وهو الذي ينسب إليه المزية. والذي يبتغيه الناظم بنظمه ولنأخذ مثلاً لذلك قوله تعالى "فما ربحت تجارتهم". والأصل في التعبير العادي أن يقال "فما ربحوا في تجارتهم، فلماذا عدل عن هذا التركيب إلى "فما ربحت تجارتهم" لماذا أعطى الفاعلية التجارة؟

وانطلاقًا من دائرة المعاني النحوية، ندخل إلى مبحث الجمال في التركيب الذي اكتسبته العبارة عن طريق المجاز. وقد يكون سر استعمال المجاز هنا، الإشارة إلى أنه في مجال التجارة يكون المال نفسه مقدمًا على كل شيء حتى إن صاحبه قد يتوارى خلفه ومن هنا فإعطاء ذلك المال وهذه التجارة معنى الفاعلية وجعلها هي التي تربح أو تخسر إنما هو تعبير عن ذلك المعنى النفسي عن طريق استغلال المعاني النحوية"[٣٧]. وليس هنا مجال تقويم شامل ودقيق لنظرية النظم؛ لأن المعاصرين لم يدرسوا نظرية النظم دراسة داخلية بقدر ما هزهم التماثل والسبق بينه وبين المعاصرين مثل تشومسكي لاسيما في قضايا التوليد. وفاتهم أن النقد الأدبي سوف يزداد ثراءً لو دُرس عبد القاهر دراسة خاصة خارج المقارنات لا سيما في القضايا الصوتية التي أبعدها عبد القاهر عن النظم.

/ لقد اعتنى حازم القرطاجني بمصطلح جديد لم يستخدمه أحد قبله، وهو (التسويم) والتسويم جزء مهم من أجزاء النص، لكنه الجزء المتعلق بالمتلقي. هناك (قصدية) Intentionality في وضع التسويم في النص، والتسويم يقف على نقيض تام من الحيل الأسلوبية، التي يقصدها (ريفاتير)، ففجوات النص هي التي تمنح النص القدرة على التفاعل مع المتلقي. والفجوات الموضوعة قصدًا في النص، هي التي تجعل القراءة ذات أثر رصين على المتلقي. (والتسويم) عند حازم، مشتق من السيما أو العلامة، وكأنه يقصد أن الشاعر يسوم الأبيات أو البيت الأول من القصيدة أو الفصول

كما يقول، أي أن تكون مفاتيح فصول القصائد ذات سمة مميزة.ودالة وتثير التعجيب، ويضرب مثلاً في تسويم رؤوس الفصول مأخوذًا من أبى الطيب المتنبي:

أُغالبُ فيكَ الشوقَ والشوقُ أغلَبُ وأعجبُ مِنْ ذا الهَجْرِ والوَصْلُ أعجَبُ

فهذا البيت بُني على تضاد المعاني وتقابلها، كما أنه قريب من المفارقة. يقول حازم "فضمن هذا البيت من الفصل الأول تعجيبًا من الهجر الذي لايعاقبه وصل ثم أكد التعجيب في البيت الثاني الذي هو تتمة الفصل الأول، ثم ذكر عن لجاج الأيام في بعد الأحياء، وقرب الأعداء"[٣٨].

إن ريفاتير يتحدث عن فك (شفرات النص) والشفرة لاتقابل العلامة تقابلاً دلاليًا. لأن الشفرة أكثر غموضًا من العلامة. لهذا يقول ريفاتير: "إن العائق الأساسي الذي يتعين على الكاتب التغلب عليه لكي يوصل كل ما يقصده، هو ما يسميه (فك الشفرة الأدنى)"[٣٩]. النقد القديم يتحدث عن أساليب في النص يمكن أن تقرب المتلقي منه، والنقد الحديث يتحدث عن فجوات وشفرات في النص، لا يمكن ملؤها إلا بالقراءة الفاعلة. وعلى هذا فإن النقد الحديث قد غير من مفهوم النقد ومصطلحه، انطلاقًا من الواقع الفكري المعاصر، وتراكم النظريات الفلسفية والفكرية، والرغبة الشديدة في تجديد الأطر القديمة والمفاهيم السابقة. غير أن تجديد النقد مصطلحًا ظل حتى في ذروة التجديد، موصولاً بالقديم، مع هجر البنيوية وطروحاتها.

فالنظريات النقدية المعاصرة، لاسيما نظرية الاستقبال، قائمه على إظهار تميزها عن كل ما عداها من المدارس والاتجاهات النقدية الحديثة، ومنها المدرسة الشكلانية. وتعمل عن طريق ما يسمى بسلطة القراءة على سيادة وعي جديد لفهم النص والعلاقة بين النص والمتلقي. بل تعمل على خلاف ما يدعيه منظروها على إعادة مرجعيات الأدب. وإعادة الاهتمام بالكاتب وبخارجيات النص، ومنها السيرة الأدبية والتاريخ لأن الكاتب هو الذي يجعل من النص شفرة على وفق مايقوله ريفاتير، لإيقاع الوهم والمفاجاءة لدى القارئ، وهو الذي يضع في النص فجوات تسدها القراءة، ويلاحظ أن الحديث بدأ من جديد يتركز على الكاتب والنص والمتلقي لا على النص فقط باعتباره مجالاً مفصولاً عن كاتبه. وقد يدلنا على ذلك أن أحد أهم منظري نظرية الاستقبال وهو (هانز روبرت ياوس) قد خصص اهتمامه في شؤون الاستقبال المنبعثة عن العلاقة بين الأدب والتاريخ[٤٠].

ولعل في هذا تغيرًا مهمًا، فإذا كان العصر قد انشغل بالتفسير النفسي للأدب لاسيما في النقد العربي، فإنه بعد أن شهد التأثر الكبير بالغرب حين اعتمد النصية اتجاهًا للنقد، عادت النظرية الغربية من جديد إلى (التاريخ) أي إلى ما قبل الثورة النقدية التي ختمت في الاتجاه النفسي.

لقد ركز (ياوس) في عمله النقدي المبكر في اضمحلال التاريخ الأدبي والعلاجات المكنة لهذه الحالة. "وما كشف عنه في الأبحاث الألمانية والعالمية في الستينات، تنامي عدم الاهتمام بالطبيعة التاريخية للأدب. حيث تحول الباحثون والنقاد نحو التحليلات النفسية والاجتماعية، وعلم دلالات الألفاظ والجشطالت النفسي أو المناهج الجمالية الموجهة. إن هدفه المعلن هو المساعدة في جعل التاريخ في مركز الدراسات الأدبية"[٤١]. لكن العودة إلى التاريخ ليست هي العودة القديمة لأن أسلوب الدراسة الأدبية تغير مثلما تغيرت النظرة إلى التاريخ، وعلاقته بالأدب، وبهذا فإن تشكل مصطلح جديد للنقد لن يكون إلا باستيعاب نظريتين معروفتين هما الأسلوبية وتحليل الخطاب.

من الأسلوبية إلى تحليل الخطاب:

لعل الأسلوبية التي أفل نجمها منذ عقود ما زالت تذر قرنها في النقد الأدبي.. فالأسلوبية ليست نظرية جديدة ولاهي من ابتكار الغرب لكن الإضافات التي أضافها النقد الحديث مهمة حقًا في احتلال هذا المنهج النقدي هذا الاهتمام منذ أواسط القرن الماضي، والذي يعنينا هو ما أضافته الأسلوبية إلي مصطلح النقد من فهم جديد، باعتبار الأدب مجالاً أو فضاءً يتسع للعب الأسلوبية، التي تمتح من مصدرين مهمين هما الأدب واللغه.

لقد ظهرت الأسلوبية في ظل انقلاب مهم في المفاهيم الأدبية. مع الثورة الفكرية في أوربا وحركة التحديث الذي مس النقد الأدبي في الصميم. في كونه يجسد حركة الفكر الفاعلة والعاملة من حوله. وإذا كان النقد يرتبط أساسا بالنص. فإن النقد الحديث ما أراد لهذه العلاقة أن تكون علاقة التابع بالمتبوع، فلا يتحرك النقد إلا إذا وجد النص، النقد يتحرك في إطار النص الحاضر وفي إطار النص الغائب الذي لم يوجد بعد، وحركة النقد هي أولاً وقبل كل شيء تتجلى في ارتباط النقد بالفلسفة، ولاشك في أن نظرية الأدب ما أوجدها الأدباء بل الفلاسفة.

أصبح النقد إشكالاً مصطلحيًا عندنا (نحن العرب) مثلما هو إشكالية عند الغرب، لكن إشكاليته عندنا، عميقة، متأزمة، ككل قضايانا الفكرية. الأزمة عندنا في النقد تتخذ شكلاً بنيويًا أكثر منها أزمة عابرة في سياق الحدث الفكري أو الفلسفي، فلا يمكن أن يتعامل النقد في إطار أزمة فكرية طاغية ومتشعبة الأبعاد، فلقد ولد النقد في الغرب في إطار نهضة أوربية كانت نموذجًا للوعي التاريخي. وتم توظيف رؤية الماضي بشكل نقدي واع من أجل الحاضر؛ بأن وضع الأوربيون تراثهم الماضي في سياقه التاريخي وادركوا بحس تاريخي صادق الفجوة الزمنيه التي تفصل بين الماضي والحاضر. ومع اعترافهم بالقيمة الحقيقية لتراثهم الثقافي وتقييمه في إطار عصره فإن هذا لم يمنعهم من الوعي بالحاضر وإدراك متغيراته فتملكتهم رغبة جامحة في البدء من جديد [42].

وعلى هذا فلم يكن النقد معزولاً عن أطر الحياة المتطورة في تصاعدها وتفاعلها، في حين بقي النقد عندنا حتى في النماذج التجديديه منه، ضعيفًا ناقلاً لمناهج الغرب أكثر منه محاورًا، وظل هذا ملمحًا مهمًا من ملامح حياتنا الأدبية حين غاب أو كاد التصور الفكري المطلوب للممارسة النقدية الأدبية، لأننا دائمًا نطرح السؤال على الذات "هل هدف النقد هو إنتاج نص أدبي؟ أي هل الأدب هو طموح النقد؟ يواجه النقد مأساته حين يطمح أن يكون نصًا أدبيًا، مأساته أنه في طموحه هذا يقع في أحد أمرين: إما أنه نص يكرر النص الأدبي وصفًا وشرحًا وتقييمًا(..) وإما أنه نص أدبي متميز وهو في حاله هذه يخون النص الأدبي، موضوع نقده، وبالتالي لا يعود نقدًا"[43].

هذا السؤال الذي طرحته يمنى العيد في كتابها (معرفة النص)، معتمدة في ذلك على ما طرحه تودوروف في كتابه (ماهي البنيوية). يشكل أساس الأزمة النقدية عندنا، فالنقد كتابة على الكتابة: وكان هذا السؤال ممكنًا، لولا ظهور النقد المتأثر بنظريات الحداثة، لاسيما الأسلوبية فالنقد أصبح ممارسة فكرية قبل أن يرتبط (بالنص الأدبي)، فهو يولد قبل ولادة النص وليس ضرورة أن يولد بعده، وما عادت مهمته تقريب النص إلى القارئ. فقد يتحقق ذلك عرضًا، ولكنه كتابة خاصة وذاتية يستمد جمالياتها من اللغة ومن أدبية الكلام. النقد لا يستخدم ما يستخدمه النص الأدبي عادة بأوصافه المعروفة. لكنه كتابة تربط الأدب بالفكر، وليس عبثًا ن يستخدم النقد ألفاظ العاطفة، فقد ظهرت اللغة العاطفية حتى عند الفلاسفة، وهم الاقرب إلى العقل المحض. النصوص الأدبية بحاجة إلى النقد، لا لاكتشاف قيمة النصوص فحسب، فهذه القيمة يكتشفها القارئ، ناقدًا كان أو غير ناقد. النقد يساعد على تذوق النص، وليس ضرورة النص المعين المحدد، بل تذوق النص الأدبي، عموماً.. الأسلوبية أوجدت للنقد هذا المعنى، فأبعدته عن الالتصاق المحتم بالنص "فالنظرية الأسلوبية تستمد معاييرها من النظرية العلمية أو من العالم الذي تنتمي إليه كفرع جزئي منه. وتخضع لشروطه العامة في التحقيق والتزييف وهي في معظم الدراسات العلمية المعاصرة للأسلوب تعد جزءًا من نظرية تقف إلى جوار النظرية النحوية..وتماثلها.. لهذا فإنه في مقابل علم اللغة التطبيقي تقوم عملية البحث الأسلوبي، التي تعتمد على أسس النظرية الأسلوبية وتستمد منها منهج دراسة النصوص وتنظيم المواد، بالتضافر مع العلوم الأخرى في مناطق تلاقيها.. وفي البحوث الأسلوبية للنصوص الأدبية. ينبغي ان تستكمل دراسة الأسلوب في مستوياته اللغوية باستخدام المقولات المتصلة بالأدب وبالعلوم الفلسفية والاجتماعية والتاريخية"[44].

فالأسلوبية تعني ممارسة نقدية فذة، تقترب من النصوص بقدر ما تبتعد عنها، فهي قريبة من النص، لأنها تعالج النص الأدبي في مفاصله الأساسية، وتبتعد عنه لأن لها مقولاتها الخاصة، التي ترتبط بالعلوم لاسيما علوم الإحصاء. بل هي أقرب إلى نظرية الأدب. وهي وإن كانت تحلل النص (مفردات وصوراً وتراكيب) فإن لها منطقها الخاص، الموجود سلفاً. فالنص مفهوم قبْلي تعاملت معه الأسلوبية قبل أن يولد، وبعد أن ولد ، جاءت لتتحقق من تكامل شكله لكي يتطابق مع الصورة الذهنية.. وليس هذا بدعًا في الإنتاج الأدبي، لأن كثيراً من الاتجاهات النقدية كانت تنزع هذا المنزع، لاسيما في الواقعية والواقعية الاشتراكية من قبل أو الوجودية. لكن الأمر مع الأسلوبية أكثر رصانة واتزاناً، فهي ليست مرتبطة بنظام فكري معين، وإنما هي مرتبطة بنظام النص، وتشكله داخل اللغة. بعلاقاته داخل البنية التي ولد فيها، ثم بعلاقاته الأخرى لذا فموتها قد لايعني شيئًا لأننا مازلنا مشغولين ببنية النص، بعلاقاته اللغوية، بأبعاده التي يمكن أن تشف من خلال النصوص. وهذه النصوص لا تتوجه إلى النقاد أسلوبيين أو غيرهم، وهذا يعني أن النقد في أصله ممارسة فكرية جمالية، لايُعنَى بها المبدع، فهو يتوجه إلى القراء لا إلى النقاد: "فالنص الشعري في نهاية المطاف موضوع تقبُّل وقراءة إذ هو يستهدف القراء ويتوجه إليهم، كي يتدبروه بالقراءة ويجوِّدوا النظر في هيئته مرارًا وتكرارًا. والنص الشعري واقع تحت سلطة المبدع وسلطة الجمهور وسلطة اللغة أيضًا. كل يريد أن يُخضع النص لسلطته، ويجذبه إليه بإحكام القبضة عليه. والنص في ذلك (حران، حيران) بين أن يُرضي هذا الطرف أو ذاك أو الأطراف جميعها، وبين أن يركب شهوته فينطلق غير عابئ بأحد الأطراف فائتًا عن كل حد فالتًا من كل عقله"[٤٥].

القارئ يتعامل مع النص بعد ولادته، والناقد يؤسس للنص، وهو كتابة تسبق الكتابة. ولايعني هذا أن هناك نقدًا نظريًا وتطبيقيًا، لأن التطبيق ليس ضرورة أن يكون على نص معين؛ التطبيق هو اكتشاف الميزات اللغوية والعاطفية في النص. وفي الأسلوبية لا يتقرر ذلك بنص معين، بل بنصوص كبرى تاريخية أو معاصرة، ذلك لأن مفهوم النص، ما عاد يحيل على نص معين، بل على نصوص متداخلة في النص الواحد. فهو يولد من نظام النصوص السابقة، والنقد حين ارتبط باللغة فقد ارتبط بعلاقاتها؛ تمامًا كما طبقها عبد القاهر من قبل في نظرية النظم. وإذا كان النص معقدًا بطبيعة بنائه، فإن الأسلوبية التي تتعامل مع النصوص، هي الأخرى تتصف بالصعوبة والتعقيد. ومن صعوبات البحث الأسلوبي أنه لا يتم عادة على نطاق الممارسة بالتعاون مع نتائج العلوم الأخرى، كما يقتضي النموذج المفترض، بل يتم في أحسن الحالات على أيدي علماء لغة مهتمين بالأدب، أو دارسي أدب قد ظفروا ببعض المعارف اللغوية الضرورية. لكن هذا لا يغير من الأمر الأساسي شيئًا، وهو أن البحث الأسلوبي المعتمد على التحليل اللغوي، يقع مبدئيًا في المنطقة المشتركة بين العلمين، وينتمي إليهما في مراحله الأولى وبالتساوي ويمثل الحلقة الوسطى في ثالوث متكامل يبدأ بالنظرية الفلسفية العامة ويُثنّي بالبحث المنهجي الإجرائي، ثم ينتهي إلى الممارسات التطبيقية العملية مع نصوص محددة[٤٦]. فالنص المحدد، هو النص المولود لشاعر معين في زمن معين، حين يتعامل النقد الأسلوبي مع هذا النص المفترض لا يقف عند شعرية النص ولا على لغته بل يقف على جملة مواضعات من هذا وذاك. تارة يعطيَ للأدبية حقها وتارة يقف مع اللغة، وحين يدمج العنصرين في عنصر واحد؛ يكون النقد قد حقق عطاءه الجديد المفترض. والنص المعين هنا هو قصيدة للشاعر محمود درويش، والقصيدة بعنوان (حليب أنانا)[٤٧]:

لك التوأمان: لك النثر والشعر يتحدان، وأنت
تطيرين من زمن نحو آخر، سالمة كاملة
على هودج من كواكب فتلاك ــ حراسك الطيبين
رعاة خيولك بين نخيل يديك ونهريك يقتربون

(..........)
وكتاب برقك يحترقون بحبر السماء. وأحفادهم
ينشرون السنونو على موكب السومرية
صاعدة كانت السومرية، أم نازلة
(..........)
دعي الماء ينزل من الأفق السومري
علينا، كما في الأساطير. إن كان
قلبي صحيحًا كهذا الزجاج المحيط بنا
فاملئيه بغيمك حتى يعود إلى أهله
غائمًا حالمًا كصلاة الفقير. وإن كان
قلبي جريحاً فلا تطعنيه بقرن الغزال،
فلم تبق حول الفرات زهور طبيعية
لحلول دمي في الشقائق بعد الحروب.
ولم تبق في معبدي جرة لنبيذ الإلاهات
في سومر الأبدية، في سومر الزائلة
لك أنت الرشيقة في البهو
ذات اليدين الحريريتين
وخاصرة اللهو
لا لرموزك
أوقظ بريتي وأقولْ:
سأستل هذي الغزالة من سربها
وأطعن نفسي ... بها!
لا أريد لأغنية أن تكون سريرك.
فليصقل الثور، ثور العراق
المجنح قرنيه بالدهر والهيكل المتصدع
في فضة الفجر. وليحمل الموت آلته
المعدنيه في جوقة المنشدين القدامى
لشمس نبوخذ نصر. أما أنا، المتحدر
من غير هذا الزمان، فلا بد لي
من حصان يلائم هذا الزفاف. وإن كان
لابد من قمر فليكن عاليًا.. عاليًا
ومن صنع بغداد، لا عربيًا ولا فارسيًا
(..........)
لكِ أنت التي تقرءين
الجريدة في البهو،
أنت المصابة بالأنفلونزا
أقول: خذي كأس بابونج ساخن
وخذي حبتي "أسبرين"
ليهدأ فيكِ حليب إناثا،

ونعرف ما الزمن الآن

في ملتقى الرافدين !

نتوقف عند ثلاثة أسئلة تشكل بنية الدخول إلى النص:

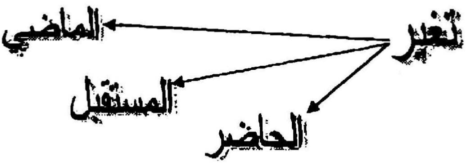
١- كيف تشكل النص في بنائه اللغوي وتكوّنَ هيكلُه؟ وما الانطباعات الأولى التي يُشكّلها؟

٢- ما هي العلاقة المهيمنة في النص التي يدور حولها الفعل الشعري؟

٣- ما الميزات الأسلوبية المستخدمة فيه والتي جعلته مؤثرًا في تقبله أو في ميل المتلقي إليه؟

بدأ الشاعر بضمير المخاطبة (لكِ)، والكاف تتكرر مرة أخرى، والتكرار يشير إلى التأكيد وإلى محاولة القبض على اهتمام المتلقي، ثم يتكرر الضمير في قوله (أنتِ)، ودلالة لكِ تقترب من دلالة أنت.. وإن كانت الأولى للامتلاك والثانية للإشارة.. ولكنها في سياق واحد، ويلاحظ أن الشاعر قد غير سياق خطابه بواسطة الضمير من سياق الى سياق، من سياق التملك الى سياق الإشارة. والشاعر يستحضر صورتها وكأنها أمامه.. المخاطب وجهًا لوجه، والضمائر(لكِ، لكِ، أنتِ) أوفت بتقريب المعنى الشعري إلا أن الشاعر لم يبدأ باسمها بعد، ولو بدأ بالاسم صراحة.. لانتفت الدهشة أو غاب التعجب (الإدهاش) من النص ثم يعود يخاطبها بكاف الخطاب في نهاية المقطع الشعري (قتلاكِ) (حراسكِ) الطيبين، والضمير هنا له استخدام خاص، و"الضمير اللغوي ينطوي على ازداوجية صريحة فهو كلي في اللغة، جزئي في الكلام (أنا) أو (أنت) أو (هو) ضمائر، يمكن أن يقولها أي شخص فتعنيه بذاته. وهذه الازدواجية التي حملها الضمير تسمح لنا بأن نميز بين الضمير والشخص، والضمير هو الملفوظ اللغوي في صيغه المعروفة (أنا، أنت، هو) والشخص هو المعنى الخارجي. والعلاقات اللغوية الداخلية هي التي تحدد الضمير. والعلاقات اللغوية الخارجية هي التي تحدد الشخص"[٤٨]. والمهم هنا هو الضمير الملفوظ لا المقدر، لأن الملفوظ هو الذي يساعد المتلقي على ملاحظة تحولات النص، وانتقاله من سياق إلى سياق.. من سياق الحضور إلى سياق الغياب، ولكن قصيدة محمود درويش تتحدث عن الغائب في خطاب الحاضر.. وهذا وإن سلكه شعراء كُثر. لكنه هنا يشير إلى الشخص الأكثر توغلاً في التاريخ حين تصبح المخاطبة رمزًا لا يفضي إلى الوطن العريق أو العتيق، ولكنها تصبح الوطن نفسه.

إن سياق القصيدة لا يقف عند الرمز، بل يتعداه، فالرمز لا يعطي كل معنى المرموز إليه إلا إذا اتحد الاثنان: الرمز والواقع، والمخاطبة حاضرة (تطير من زمن إلى آخر)، وفعل الزمن المستقبل في تطير يجمع الأزمنة في زمان واحد، سيكون الفرق كبيرًا بين الفعل الماضي والمضارع، (تطير)، تصنع صورة تختصر الزمان الماضي والحاضر والمستقبل.. (المرأة.. الوطن.. التاريخ.. الحقيقة.. الوهم) هذه هي تشكلات القصيدة في بدايتها وتكون دلالة التاريخ أقوى من دلالة الحاضر، فهي زمن ممتد، ولكن بعيد عن فعلٍ مستقبل، فالأزمان ليست متساوية. بينما يتحد الماضي والمستقبل يتوقف الزمن أو يكاد في الحاضر، إذ إن المخاطبة تتمدد على الماضي الذي لم يبق منه سوى أمارات، أما الحاضر فمفقود لذا فإن زمنه قصير أو هو غير موجود فالزمن ينقطع عند الموت، والحاضر غائب زمنه أو يكاد.. لذا فإن بعث الأزمنه التي تثير حلمه هي كالآتي:



فإن تلاشي زمنه، تلاشي زمن المستقبل. فالتاريخ زمنه مازال حيًا، مازال يحاول الشاعر أن يستنطقه ويحدثه ويخاطبه.. فلقد وضعنا للمستقبل إشارة متوسطة في الزمان ومتقطعة، لأن زمنه يتشكل من زمن الحاضر.. ومن أجل أن يأخذ الفعل الشعري مداه على مستوى الخيال، فقد وجدت في النص مفردات تقرب الخيال كي لايشط بعيدًا، ومن أهمها هذه المفردات: (الهودج) (النخيل)، وإن كانت هذه المفردات جاءت في سياق خاص، لتشكل صورًا متتابعة لحدث شعري.. الرعاة والخيول. ويقف على مبعدة منها (القتل) الذي يظهر في صورة ضمير المخاطب (قتلاك) ثم (خيولك) و(نهريك).. لاشك أن (دجلة والفرات) في نسبتهما إليها، هما عمادا التاريخ، الموغل، المتجذر.. وتقف صورة التناقض في (كواكب قتلاك، حراسك الطيبين) دلالة في الصورة التي تتناقض لتشكل جدل الحدث الشعري، فالقتل أنفى للقتل؟ فلماذا لا تطير (السومرية) على هودج قتلاها.. وقد يتحول حراسها الطيبون إلى قتلى. وهنا تظهر أهمية النمو الانفعالي في القصيدة من خلال مفردات شكلت سياقًا جديدًا خاصًا بالقصيدة.. غير أننا نحتفظ بـ(قتلا) معلمًا مهمًا من معالم القصيدة.. لأن لها فعلاً تاريخيًا موحيًا بالكثير.. فالمدن تأكل أبناءها والحضارات تقتات على جثث الطيبين من أبنائها.. حتى تموت حين يموت آخر واحدٍ منهمْ..

(صاعد، نازل) بنية التضاد هي بنية التناقض. وثنائية التضاد تسير إلى ثنائية أخرى غاب أحد طرفيها (القتل) "الموت – الحياة".. تصعد السومرية أو تنزل.. على هذا النحو تتحول كاف الخطاب إلى اسم له كل معاني الاسم، فالسومرية تعتلي الموكب، والأحفاد ينتشرون حولها كالزنابق، (السنونو) لكم كانت هذه المفردة المقوسة قريبة من درويش (قتلته السنبلة ثم أهدته السنونو لعيون القتلة) طائر أسود، يكاد يشبه في طيرانه خيطًا رفيعًا مقوسًا في امحاء.. هل موكب السومرية محض خيال لا كمال المشهد الشعري؟ تنتشر حوله الزنابق أم السنونو؟ وبابل مملوءة بالزنابق والشقائق والحمرة المشرقية. فأين الشقائق إذًا؟ هل تعيش السنونو حين تموت الزنابق؟

يظل المخاطب حاضرًا في المقطع التالي: (دعي الماء..)– ياء المخاطبة ودلالة فعل الأمر تلون الخطاب من الكاف إلى الياء، من الاسم إلى الفعل – فالسومرية بعد أن امتلأ بها فضاء الشعر بكاف الخطاب تتحول إلى الحدث، ولأن رموز الخصب والنماء كما في الأساطير، يقف الماء في مقدمتها، فقد تحول فعل الماء، كما في الاسطورة.. هو الماء الذي يحيي وهو الماء الذي يميت، حين يصبح طوفانًا. التجربة تغوص في الأبعد والأعمق. ويصبح التوحد مع التاريخ توحدًا مع الحاضر، حين ظل للتاريخ علاقة مفعمة بالحياة التي امتلأت بالزائل والعادي، تستقي أصالتها من الاعماق، وتتشكل تجربة الشاعر في هذا المقطع من ثلاثة أفعال تشكل سياقًا واحدًا: هي على التوالي (دعي، املئي، لا تطعني).. وبين الأمر والنهي يتشكل السياق، أو تُبنى أسسه فالأول: (دعي الماء ينزل)، والثاني: (فاملئيه بغيمك حتى يعود)، والثالث: (فلا تطعنيه بقرن الغزال).

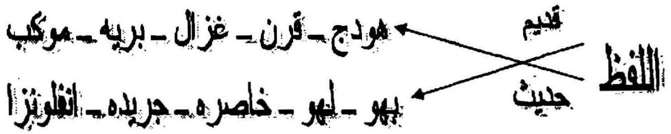
هذه البنيات الثلاث تشكل بنية مورفولوجية واحدة، فهناك فعل واحد يتشكل حوله المعنى الشعري؛ الأول هو المتعلق بالماء الرمز الأسطوري والحقيقي في آن. وهو الذي يشكل أساسًا للذي سيأتي. فزوال الماء هو نزول الخصب والانبعاث من جديد، وكأن (درويش) يتذكر في حمأة هذا البوح البابلي تموز وعشتار في جلجلة السقوط والانبعاث. وكيف يكون الانبعاث؟ إن لم يمتلئ القلب بغيم السومرية، هو الماء إذًا الذي تكف عن إطلاقه، ويتحول الماء رمزًا واقعيًا تارة، ورمزًا مخياليًا تارة أخرى؛ ومن مجموع هذه الرموز، ومن تناقضاتها، يمضي فعل الشعر.

يقف الشاعر بين عالمين متناقضين، تحددهما تجربة الانبعاث والموت وكلاهما مصدر لفعل التاريخ، هذه المنطلقة من بابل السامية أو بابل العالية التي تنطلق بهودجها باتجاه الأفق، لكنها نفسها، التي تحمل خطيئتها بيدها، فلا يكتمل فعل الحياة إلا باكتمال فعل الموت. ولا تنشر الزنابق والشقائق المحمرة في الأرجاء إلا لتشير إلى المتربص، المفاجئ وغير المفاجئ. عند هذا

المنعطف يأتي فعل النهي (لا تطعنيه)، والطعن فعل الموت القادم والمنتظر. ولكنه موت دون انبعاث. الموت ليس هو النقيض لفعل الحياة. لأن دم الشاعر لا يتحول عند الطعن إلى زنابق، فلقد خلت بابل من الزنبق أو كادت. وتشير دلالة (الفرات)، الذي ماتت حوله الزنابق، إلى موت للفرات ذاته، بل موت لبابل كلها. فحين يوجد الفرات توجد زنابقه، والزنابق صنو الحياة.

على مدارج هذه السلسة الدلالية المترابطة تقف السومرية تنعى زوال سومر بزوال الماء وزهور الشقائق وحمرة الورد القانية. هكذا على ضفاف الفرات، نبتت الحمرة في الشقائق، ومع حمرة الورد، حمرة الطعن.. الحروب التي ما انفكت تشتعل، أتت على سومر كلها، وأبعدت فجر الزنابق. دلالة الأمر والنهي في الجمل الثلاث، منحت الشعر خيالاً طليقًا، فهو أمر يلتمس فيه الشاعر نوعًا ما من أنواع الاستجابة. حيث العود إلى تلك الظلال الغاربة بين أفياء الماء والزنبق والشجر. هناك تغيب سومر ولكن صوتها يسمع من بين آلاف من السنين. إن الانبعاث هو المعادل. لماذا لا تستيقظ الزنابق إذًا ولا تعود السومرية من رقادها الطويل؟

نعود إلى ضمير التملك (لكِ)، وتبقى الصورة حاضرة وأكثر تجسيدًا من ذي قبل، في الحركتين الأولى والثانية، (لكِ أنت الرشيقة في البهو).. ولقد أعطيت دلالات معاصرة من خلال كلمات حاضرة قريبة من الوجدان، شعرية في طبيعتها (البهو، يدان حريريتان، خاصرة اللهو).. ومن خلال اللفظ المعاصر والحرص على استحداث مفردات تقرب الزمان، تقف السومرية أمام المشهد، بكل أناقتها وبراءتها القاتلة، التي أوحى بها النص الشعري. إنها تمتلك الشعر والنثر، إنها الرشيقة، ذات اليدين الحريريتين، وأية امرأة لا يستعجلها عشق لرؤية هذا المفعم بالغرابة النازل من سومر، وتكون دلالة المفردة كالآتي:



في هذه الحركة نتوقف عند دلالة الألفاظ. فالشاعر يقيم موازنة بين الماضي والحاضر، من خلال سياقات دالة على كل منهما، ولقد دخلت هذه الالفاظ نسيج القصيدة، فأحكمت بنيتها الدلالية ؛ وهناك تحول في مسار القصيدة، فالمخاطب تارة يخاطب بتاء الخطاب، والقصد تخيلي. إذ إن المخاطب غير حاضر لحظة الخطاب، بل إن زمنه هو الزمن البعيد، فاستحضار الصورة من خلال الخطاب، ينقل الواقعة الخبرية إلى واقعة شعرية، والخطاب بالضمائر الذي استخدمه الشاعر، في قصيدته لاسيما في المقاطع الأولى، يترك ظلالاً نفسية على المتلقي، حتى إذا استكملت الصورة المعبر عنها بالضمير، في ذهن المتلقي والقارئ، جرى التحول من الخطاب بواسطة الضمير إلى الخطاب، بالاسم الصريح، حيث تتحول السومرية لتشكل كيان امرأة حاضرة. تحولات الرمز هي تحولات في الزمان، مهّد لها الشاعر، بعدد من الأساليب المفعمة بالدلالات. ولولا استعمال السياقات اللغوية لاسيما الإضمار ثم الإظهار، لما تحقق هذا التحول في مسار القصيدة.

السومرية هي عشتار أو إينانا، حين ينطبق الرمز على الأسطوره، ويقترب الواقع من الأسطورة حتى كأنه يتحد بها. لكن إينانا هي المعاصرة أيضًا، حين تنفصل عن تاريخها، وهذا الانفصال هو الذي يسمح بالتطلع إلى الفاصلة في الزمان بين سومر القديمة الزائلة وبين سومر المتحولة، سومر المدينة التي غاصت في بحور الزنبق حتى اختنقت.

إن الغريب في المجموعة كلها (سرير الغريبة)، هي هذه التي تركت سريرها لأغنية، إنها الغريبة الطالعة من عمر التاريخ، تحملها جوقة المنشدين، حيث بابل والنيران الطافية على صفحة الماء. لابد لهذا الزمان الخطي من أن يقابله زمان شعري، تشكله اللغة، حين يصبح الثور المجنح خيالاً محضًا، وإن كان وجوده شاهدًا على سومر الزائلة، وسوف يكون لهذا الخيال المحض وجود آخر، إنه تغير فعل التاريخ؛ ولقد تغير حين (صقل الثور المجنح قرنيه بالدهر والهيكل المتصدع)، فعادت إينانا من جديد، وهذه العودة هي ما كان يبحث عنه الشاعر في إطار صياغته الشعريه، إنه المتحول ضمن التاريخ. فالتاريخ يأسرنا بسحره وإشكالاته. تعود إينانا لتجلس في البهو، تقتبس من (نبوخذ نصر) مجد عز زائل لمجد عز جديد. وحين يجد النص تشكله عند هذه المواضعة، فلا بد أن نشهد التحولات الكبرى في التاريخ، من الصعود حتى السقوط ومن السقوط حتى الصعود. على هذا النحو ينبغي للنص أن يتشكل من خلال السومرية ذات الضفائر الملفوفة بالحرير. فزفاف السومرية زفاف يتعدى الدهور، ويسير فوقها تعبره القرون ليسكن أخيرًا في دورة تالية للزمان عند بغداد. ومن أجل أن يكون القمر عاليًا، فلا بد أن يكون من صنع بغداد. وهذا التجلي في معطيات القصيدة يتجاوز السائد، فهو الثابت في عمق الإنسان، ولابد أن يشمل البشرية جمعاء (وإن كان لابد من قمر، فليكن عاليًا.. عاليًا ومن صنع بغداد، لا عربيًا ولا فارسيًا). وهذا البوح الذي يبدو واقعيًا أكثر منه شعريًا، قد حمله سياق شعري، وحمل معه دلالاته الفكرية. فاللغة موصولة بالفكر، حتى في لغة الشعر التي تنفلت من كل تأويل؛ لكنها تبقى قابلة للتحليل على أساس هذا المعطى، فالسياقات اللغوية سياقات فكرية، ولقد تدخلت أساليب لغوية من الضمائر والأفعال لتصل إلى هذا التشكل العاطفي المخيالي.

تبقى اللازمة اللغوية تتكرر من جديد (لكِ أنت التي تقرءين الجريدة في البهو)، وهذه الحركة متصلة دلاليًا بالحركة التي قبلها فضمير المخاطب المتكرر (أنتِ) يشير إلى الحاضرة الغائبة، أنتِ المتعلقة بالقراءة، وبقراءة الجريدة خاصة فالقراءة متعينة في ارتهاناتها التاريخية وفي إرثها المعاصر، فهي فعل التحضر، حين تقرأ زمانًا جديدًا، أو هي لاهية عن زمان جديد يتشكل.

عنصران متناقضان يوحي بهما لفظ القراءة، ثم تأتي دلالة اللفظ (البهو)، لتشير إلى أن القراءة هنا نزهة عابرة وليست فعلاً تكوينيًا.. وإذ ارتبطت القراءة بالمكان فلقد ارتبطت أيضًا بدلالاته. (البهو) مكان يتسع للاطمئنان والراحة والفخامة. فالسومرية الطالعة من زمن بطول الدهر، تقف خارج التاريخ. فهل ابتعدت عن التاريخ لتتبدد؟ أم تبتعد منه لتقترب؟ هذا السؤال المنطقي الفكري الثاني الذي يلتقي مع المعطى الفكري الأول الذي وجدناه في قوله (لابد من قمر..).

الفتاة السومرية هي إينانا المعاصرة، نسل إينانا القديمة الضاربة في الأعماق. وكأن العالم السفلي مازال يحتويها مثلما احتوى تموز. والدرجات العليا في انتظار المنبعث من وراء الطين والصلصال والفخار، من وراء الفرات. وإذ يغيب أفق التذكر والوعي لابد من صوت يجلجل، ينبعث من المرأة المتكئة على الحلم، القارئة للجريدة في البهو. لذلك الأسطوري الواقعي الخيالي العقلي، هذا الذي يتجذر في الإنسان، بل ما رسّبه زمان التيه والتشرد، وبسبب تراكم الغيم، على هذا الشفق فلابد من صيحة، تشبه صيحة جلجامش في الوركاء وهو يتمرد على الموت، حين يرى صديقه وهو يغيب في عالم لا يعود منه أبدًا. وحين يقول محمود درويش (خذي كأس بابونج ساخن) فإن مفارقة الاستعارة تأتي من سياق غريب، وكأن كأسًا كهذه تعادل الوعي بالزمان الجديد. مفارقة الحبكة الشعرية وإن أوقعت النص في الطرافة فقد أخرجته إلى معنى الشعر. ولعل دلالة هذه المفارقة هي غياب كلي للزمان وانبعاث متأمل فيه. وبين هذا وذاك تتوقف هزة الوعي بالشرط التاريخي، الوعي بتشكلات الحاضر التي طالما وقف هذا الوعي خارجها، ناظرًا إليها من

بعيد. ويطرح النص تساؤله في النهاية، ويأتي السؤال من خلال تأمل التاريخ وحركته في سومر الذاهبة (ونعرف ما الزمن الآن في ملتقى الرافدين).

تشكل الفعل الأسلوبي في حركاته المتعددة، جعل اللغة أكثر ارتباطًا بالفكر الذي ينتجها، وأكثر التصاقًا به، وإذ تتشكل القراءات الأسلوبية في إطار القراءات الفكرية، يكتسب النقد الأدبي أفقًا جديدًا، ويكون النص في مستوى التحليل لا نافرًا منه ولا مناقضًا له.

الأنموذج الذي قدمناه في قصيدة الشاعر محمود درويش، كانت محاولة لقراءة الشعر، انطلاقًا من محاور الظاهرة الأسلوبية، التي وجدنا أننا لا يمكن أن نتوقف عندها؛ منهجًا وحيدًا لقراءة النص، كما أننا لم نستخدم كل إمكانات الأسلوبية؛ في التصرف بالنص وفي تحليله، إذ إن النصوص هي التي تحدد كيفية التعامل معها حتى ضمن المنهج المختار لقراءتها.. وإذ غابت الأسلوبية أو قل الاهتمام بها أو تجاوزها العصر، فإن هذا التجاوز أو المجاوزه، لم يكن إلا في قلة الاهتمام النظري بها، والابتعاد عن جعلها منهجًا أدبيًا وفكريًا خاصًا.. ذلك لأن النصوص العالية أو السامية ظلت على الدوام خارجة عن الانصياع لمنهج نقدي واحد حتى تداخلت المناهج، وقد وجدنا ذلك واضحًا في المناهج النقدية الوافدة في بداية القرن الماضي.. ولذا فإن استبدال منهج مكان منهج لم يكن في الواقع إلا افتئاتًا على المناهج؛ إذ إن هذا الاستبدال لا يمكن أن يحصل إلا في فترات طويلة زمنيًا. ثم إن استغلال إمكانات اللغة في تحليل النص لم يكن عملاً جديدًا أتت به الأسلوبية.. ذلك "لأن البلاغة القديمة التي كان يقيم الأدب على ضوء من معاييرها، كانت في جوهرها "نقدًا لغويًا" ولم تنكر المدرسة الحديثة في النقد اللغوي هذه الحقيقة ولكنها طالبت بأن يضاف إلى هذه المعايير، معايير أخرى تستمد من التقدم الذي طرأ في ميادين البحث في علوم اللغة وفي الدراسات الإنسانيه عامة"[49]. والبحوث الأسلوبية أكثر من أن تحصى، لاسيما تلك التي خرجت إلى اجتهادات دلالية مثل، دلالة ما فوق الرمز، أو دلالات ما دون الرمز في إطار مستويات الكلام عند جرونجير، أو مستوياته عند رولان بارت مثلاً[50].

هذا التوجه نحو النص ما كان ليختفي بسرعة كومضة برق خاطفة لذا فإن القول بأن المناهج النقديه يُستبدل أحدها بالآخر، ليس قولاً دقيقًا، لأن استبدال المنهج النقدي هو استبدال للفكر، ومن أصعب الأشياء أن يقع هذا الاستبدال في فترات زمنية متقاربة. لكن العصر في إيقاعه السريع، ورغبته الشديدة في إحداث التغيير، وَسَمَ النقدَ بميسمه، فتغير مفهوم النقد، لكنه تغيُّرٌ لا يلغي السابق أو يتجاوزه بقدر ما يشكل هذا التغير إضافة إلى السابق، فاذا كانت طبقات الفكر أبنية لاحقة على أخرى سابقة، فإن النقد يتأثر بالظاهرة نفسها، تعاملها مع الزمان، مع الحدث الثقافي والحضاري.. فإذا كان التغير إنما يحدث على محور الثابت، فإن الثابت هو وجود الفكر أو وجود النقد، في عين الظاهرة الثقافية أو الأدبية، هذا الوجود الذي يتأثر تارة بالنظريات الوافدة أو بما يضيفه الواقع من تحديات. وانطلاقًا من ذلك فإن القول بأن نظرية تحليل الخطاب قد حلت محل الأسلوبية ليس قولاً سديدًا. بل الأصح أن الأسلوبية بمختلف فروعها قد اغتنت أيّما اغتناء من اللسانيات المعاصرة أو ما يطلق عليه (علم اللسان) إذ اللسانيات هي الدراسة العلمية للغات البشرية كافة، من خلال الألسنة (اللغات) الخاصة بكل قوم من الأقوام. ونعني بالدراسة العلمية البحث الذي يستخدم الأسلوب العلمي المعتمد على الملاحظة والتجريب والاستقراء، وبناء النظريات الكلية من خلال وضع نماذج أو مناهج قابلة للتطوير والضبط ثم استعمال التحليل الرياضي الحديث من أجل موضوعية مطلقة في البحث ونتائجه"[51].

إذا كان الباحثون العرب قد درسوا الأسلوبيه الحديثة وعلاقاتها باللسانيات، في إطار تأثرهم بالثقافة الوافدة فإن "نظرية تحليل الخطاب" (Discourse analysis theory) ظلت مجالاً غامضًا في إطار علاقتها بالأدب واللغه والنقد، إذ إن هذه النظرية تقوم على أساس علم

الخطاب نشأته وتطوره فـ"تحليل الخطاب" أيا كان نوعه وجنسه هو عبارة عن نظرية حديثة قامت على أنقاض نظريتين، واحدة قديمة وأخرى حديثة العهد، الأولى هي النظرية البلاغية الغربية والثانية هي النظرية الأسلوبية الغربية أيضًا. ذلك أن نظرية تحليل الخطاب هي أكثر تطورًا وأشد حساسية تجاه النص الذي لم تستطع نظرية البلاغة ونظرية الأسلوبية أن نتعامل معه على نحو كلي إثنوغرافي عميق"[٥٢].

ومازال تحليل الخطاب، يضفي ظلالاً جديدة على مصطلح النقد، أو مفهوم النقد، وإن ظهرت كلمة التحليل في الحقول المجاورة كالنحو، فإن (التحليل) يشير إلى مفهوم علمي تطبيقي أكثر من إشارته إلى حقل يتعامل مع العاطفة كالأدب ومع استخدام خاص للغة وهو اللغة الشعرية.

لكن ارتباط الأدب بعلوم اللسان بالشكل الذي حددناه سابقًا جعل كلمة التحليل أكثر انسجامًا مع منطوق النص، ومع الإحالات التاريخية والنفسية أو المقاربات الأخرى التي قد يقترب منها.. بمعنى أن كلمة (تحليل) لاتقتصر فقط على النظام الداخلي للنص، أي على التحليل اللغوي واللساني بل تتعدى ذلك إلى ما يحيط بالنص "إن التصور الجوهري الذي يمكن أن ينتج عن تحليل الاتجاهات النصية بوجه عام هو اتفاقها في توظيف المكونات الأساسية في التحليل النصي، أعني المكون النحوي والمكون الدلالي والمكون البراجماتي وإن اختلفت فيما بينها في القدر الذي تسهم به عناصر كل مكون في تشكيل النموذج التحليلي وفي العوامل التي يستند إليها في عملية توسيع المكونين الدلالي والبراجماتي بوجه خاص"[٥٣].

ومع اتجاه التحليل النصي، نكون قد اقتربنا من مناهج سابقة، سادت في عصور مختلفة.. لأننا ندلي باتجاهات فكرية أو فلسفية كنا إلى عهد قريب نعتقد أنها بعيدة عن النصوص مثل الاتجاه البراجماتي الذي دخل بقوة عند الباحث (فان دايك) وهذا الاتجاه مرتبط بالتحليل، وكان يقصد منه إخراج النص من التوقف عند الحدود اللسانية أو الأدبية والانطلاق إلى السياق وإلى المعاني التي يشير إليها ثم الإشارة إلى دور المتلقي، وإلى الظروف التي ادت إلى إنتاج النص، ويعني ذلك "أن البراجماتية تختص بدرس العلاقات بين النص والسياق، حيث تعالج قيودًا وقواعد صلاحية منطوقات معينة أو (وحدات كلامية) لسياق محدد. فمدار الأمر فيها إذن الكشف عن الترابط بين بنية النص وعناصر الموقف الاتصالي الذي يرتبط بها بشكل منظم إذ تشكل هذه العناصر معًا "السياق" ويرى فان دايك أن علم النص، ينحو إلى اتخاذ إجراءات منظمة، مبتدئًا بالسياق المباشر، وهو السياق النفسي الذي يتم فيه إنتاج النص وفهمه وإعادة تكوينه، ومن الناحية الوظيفية فإنه يعني كيفية قيام النص بوظائفه أي بتحليل الخواص المعرفية العامة التي تجعل من الممكن إنتاج البيانات النصية المعقدة في مرحلة الأداء وإعادة إنتاجها بالفهم في مرحلة التلقي"[٥٤].

وهذا ما يتناسب مع نظرية تحليل الخطاب، وإن تجاوزت هذه النظرية الاهتمامات البراجماتية إلى التأويل والنظر إلى النص من الداخل. ويمكن القول إن هذه النظرية جاءت في سياق الاهتمامات النقدية الكبرى بالمتلقي، والتي بدأت نهاية الستينات من القرن الماضي.. فهي تنويع على نظرية القراءة والتلقي.. واستجابة لما طرحته هذه النظرية. ولكنها توسعت في الإفادة من العلاقات الخارجية للنص، فهي تطرح أسئلة من نوع منْ قائل أو كاتب الخطاب؟؟ متى قيل؟؟ لماذا قيل؟؟ كيف قيل؟؟ لمن قيل؟؟ ما سياسة الخطاب[٥٥].. وأسئلة من هذا النوع، تتجاوز الوضع الداخلي للنص باعتباره بنية مغلقة.. إلى الكاتب، وقد كان معروفًا أن الكاتب قد مات في رؤية رولان بارت.. إنًا هي عودة من جديد للتاريخ وللسيرة الذاتية.. مما يتطلب فهمًا جديدًا للنقد الأدبي الذي ارتبط لسنوات طويلة بالبنية المغلقة للنص، وبالعناصر التي تكونه.. ويمكن القول إن هذه النظرية تلتقي مع الجوانب النقدية القديمة التي دأبت على اتباعها البلاغة القديمة، في ما يسمى بقاعدة المقام ومقتضى الحال، وإن تغيرت أسس هذه القاعدة في العصر الحديث، إلا أنها

كانت وطيدة الصلة بالمتلقي.. المخاطب.. وهذا جزء مما تسعى إليه نظرية تحليل الخطاب فهي تسعى "إلى مساعدة المتلقي (القارئ والسامع) على معرفة (الجواني) و(البراني) في الخطاب وفهمه، فهمًا يتناسب والسياقات الاجتماعية والنفسية والتاريخية واللغوية والأدبية للمرسل والمرسل إليه، ذلك أن الخطاب أولاً وأخيرًا هو (كبسولة) مضغوطة ومشحونة بالمعلومات ذات الأبعاد الحضارية والثقافية المختلفه والمتشابكه. إن فتح هذه (الكبسولة) وتفكيك ما فيها ثم توزيعها توزيعًا بنيويًا ووظيفيًا (براجماتيا) ودلاليًا ثم إعادة تركيبه، يعد من أولى مهمات نظرية الخطاب التي تسعى إلى كشف المكونات الجوهرية"(٥٦).

على هذا النحو فإن تحليل الخطاب نتاج اهتمام العصر البالغ باللغة وعلم اللسانيات بحيث ما عاد مقبولاً الوقوف عند الخطاب المكتوب بل لابد من الاهتمام بالخطاب المنطوق. ولم يعد للثقافة الكتابية تفوق على الثقافة الشفاهية كما كان يظن. إن نظرية تحليل الخطاب ترصد الفروق بين الاثنين وقد تراجع (ريفاتير) عن تعريف الأسلوب وخصه بالكلام المكتوب ثم قرنه بالشفاهية فيما بعد. ولكن تحليل الخطاب في كليهما مختلف، باختلاف المتلقي.. معنى ذلك أن الثقافة الشفاهية ما زالت فاعلة وتدخل في صلب تحليل الخطاب.. ولعل هذه النظرية التي ازدادت ذيوعًا في النقد العربي، أرادت أن ترث النقد باتجاهاته البلاغية والأسلوبية السابقه. وقد يجد الدارسون مسوغات لذلك. "إن ابتلاع نظرية تحليل الخطاب وهضمها لنظرية البلاغة ولنظرية الأسلوبية له مسوغاته العلمية الخالصه.. ويعد - كما ذكرنا - خاصة أساسية من خصائص تراكمية العلم القائمة على فهم الحديث للقديم وهضمه تمامًا.. ثم تأسيس مبادئ وقواعد وضوابط تحليلية أكثر كمالاً وتطورًا لدراسة أي نص من النصوص الأدبية واللغوية"(٥٧).

على هذا النحو، تتغير النظرة للأدب من خلال تحليله وربط بنياته اللغوية ببنياته الأدبية.. وإذا كانت نظرية تحليل الخطاب قد استفادت من الأسلوبيات الاجتماعية، فلقد استفادت أيضًا من مجمل التطور الأدبي والنقدي الذي حصل منذ بداية القرن العشرين.. فالتحليل النقدي لا يقدم تحديدًا واضحًا لمعنى النقد، لأن هذا التحليل وإن أُريدَ منه أن يكون علميًا دقيقًا يبقى تحليلا احتماليًا.. لأن معرفة دقائق النص الداخلية، وإحالاته على نصوص سابقة، تبقى عصية على كل محاولة وإن نهجت نهجًا عمليًا دقيقًا.

غير أن التطور الأدبي واللساني سواء من خلال الأسلوبية أو نظرية تحليل الخطاب قد أوجد نهجًا جديدًا للنقد، فالنقد ضمن ممارسة فكرية واسعة، تقرب النص إلى المتلقي لا من خلال التمييز بين نص جديد وآخر ليس كذلك، وإنما هو تحليل للنص السامي فقط، والنصوص السامية هي التي تدعو ناقديها إلى قراءتها(٥٨)، فالنقد إخراج للنصِ من عزلته وإشارة إلى مَواطن السموّ فيه، وهو ممارسة وإن تنطلق من النص الذي تدرسه فإنه أيضًا ممارسة ذاتية. فهو ليس تابعًا للنص بل هو يتقدم النص ويقترب منه، وهو يتعلق بشقين لا يفصل أحدهما عن الآخر، الأول تقديم فهم نظري أوليّ للنصوص، والثاني الارتباط بالنص المعين. أما البعد الذاتي فإن الناقد لا يمكن أن يكون موضوعيًا دائمًا وهو وإن لجأ إلى تحليل الخطاب أو استخدم المنهج العلمي، فإن عنصر الاختيار للنص المعين دون غيره يضفي ظلالاً من الذاتية على النقد. لقد ارتبط النقد منذ القديم بالنص، مما جعله نقدًا قاصرًا عن استجلاء الظاهرة الأدبية بكل خصائصها؛ النقد يقترب من النص، وهو في الوقت نفسه يبتعد عنه، يقترب منه حين يحدد علاقاته الداخلية وصلاته بالعناصر الحافة به، ويبتعد عنه ليقدم فهمًا أوسع للنص الأوسع الذي لم يوجد بعد.. فهو نقد للنص الحاضر في سبيل الوصول إلى النص الغائب.

الهوامش:

---

(١) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب.

دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة. د.ط / د.ت . ص١٤.

(٢) سعيد حسن بحيري: اتجاهات لغوية معاصرة في تحليل النص. مجلة علامات في النقد، المجلد العاشر. جزء ٣٨. ص ١٧٦ .

(٣) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. مكتبة سعد الدين. دمشق. ط٢ ــ ١٩٨٧. ص٦٤.

(٤) محمد مندور: النقد المنهجي. سابق ص ٥٠.

(٥) عبد القاهر: دلائل الإعجاز. سابق. والأبيات للبحتري. ص١٢٠.

(٦) نفسه ص ١٢٠.

(٧) محمد عبد المطلب: قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني. الشركة المصرية العالمية للنشر. ط١ ــ ١٩٩٥. ص ٦٠.

(٨) أحمد زكي العشماوي: النقد الأدبي الحديث. دار النهضة العربية للطباعة والنشر بيروت. د.ط / ١٩٨١. ص ٨٥.

(٩) أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين التراث والمعاصرة. مكتبة الزهراء، القاهرة. د.ط / د.ت. ص٢٨.

(١٠) محمد عبد المطلب: السابق. ص ٨١.

(١١) عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز. سابق. ص ١٣١.

(١٢) ينظر: علي بن عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه. تحقيق وشرح محمد أبو الفضل ابراهيم. ط٢. ١٩٥١. ص ٤١٢.

(١٣) ينظر: رشيد الحاج صالح: التحليل اللغوي ونظرية المعنى عند فتجنشتاين. مجلة عالم الفكر، عدد ٤. مجلد ٢٩. عام ٢٠٠١.

(١٤) عبد القاهر الجرجاني: السابق. ص ٥٦.

(١٥) عالم الفكر. سابق. ص ٢٢٩.

(١٦) أحمد زكي العشماوي: السابق ص ٣١.

(١٧) حازم القرطاجي: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجه. بيروت. ط٢ ١٩٨١. ص ٢١.

(١٨) حازم القرطاجي: المنهاج. ص ٧٢.

(١٩) أحمد زكي العشماوي: السابق. ص ٢٦.

(٢٠) محمد عبد المطلب: السابق. ص ١٤٧.

(٢١) نفسه ص ١٣٩.

(٢٢) رولان بارت: لذة النص. ت : منذر عياشي ط١ / ١٩٩٢. ص٤٧.

(٢٣) ينظر: الجاحظ: البيان والتبيين، ج١ ص ١٧٥.

(٢٤) عبد القاهر: دلائل الإعجاز. ص ٥٠.

(٢٥) نفسه ص ٤٨.

(٢٦) ينظر: عبده الراجحي: النحو العربي والدرس الحديث. دار النهضة العربية للطباعة والنشر. د.ط / ١٩٨٦. ص٢٣.

(٢٧) فاطمة الطبال بركة: جاكوبسون. دار الحداثة بيروت. ط١ ١٩٩٤. ص١٤٧.

(٢٨) حسين الواد: في مناهج الدراسة الأدبية. الدار التونسية. ط١، ١٩٨٧. ص٣٣.

(٢٩) فاطمة الطبال بركة. ص ٨١.

(٣٠) نفسه ص ٨٣.

(٣١) المصدر السابق.

(٣٢) سعيد بحيري: اتجاهات لغوية معاصرة. سابق. ص ١٣٩.

(٣٣) فاطمة الطبال. سابق. ص ٨٢.

(٣٤) نفسه ص ٨٣.

(٣٥) مجلة فصول المجلد الخامس. العدد الاول. أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٤. ص٣٨.

(٣٦) مجلة فصول. سابق. ص ٣٩.

(٣٧) أحمد درويش: السابق ٦٨.

(٣٨) حازم القرطاجني: المنهاج. سابق ص ٢٩٨.

(٣٩) ريفاتير: الأسلوبية العاطفية. ترجمة فاضل ثامر. مجلة الثقافة الأجنبية. بغداد. عدد ١ / ١٩٩٢. ص ٦.

(٤٠) روبرت سي. هول: نظرية الاستقبال. ترجمة رعد عبد الجليل جواد. دار الحوار. سوريا. د.ط / د.ت. ص٧١.

(٤١) حاتم عبيد: أسلوبية الشعر في كتاب (الأسلوبية) لجوال قارد-تامين. مجلة علامات. المجلد التاسع. الجزء ٣٣. / ١٩٩٩. ص ١١٤.

(٤٢) عطيات أبو السعود: الوعي التاريخي بين الماضي والمستقبل. مجلة عالم الفكر. المجلد ٢٩ العدد ٤. / ٢٠٠١ ص ٨٥.

(٤٣) حكمت صباغ الخطيب (يمنى العيد): في معرفة النص. دار الآفاق الجديدة. بيروت. د.ط / د.ت. ص ١١٨.

(٤٤) مجلة فصول. سابق: ص ٤٧.

(٤٥) حاتم عبيد: أسلوبية الشعر.. سابق ص ١١١.

(٤٦) مجلة فصول. سابق. ص ٤٨.

(٤٧) محمود درويش: سرير الغريبة- دار رياض الريس (لندن). ط١ / ١٩٩٩- ص٥٣. و"أنانا" هو الاسم الثاني لعشتار في التاريخ السومري القديم.

(٤٨) سعيد الفاغي: أقنعة النص. دار الشؤون الثقافية. بغداد، ط١، ١٩٩١. ص ٥١.

(٤٩) أحمد درويش: دراسة الأسلوب. سابق. ص ١٤٩.

(٥٠) نفسه. ص ١٦١، ١٦٢.

(٥١) مازن الوعر: الاتجاهات اللسانية ودورها في الدراسات الأسلوبية. مجلة عالم الفكر. العدد الثالث. ١٩٩٤. ص١٣٨.

(٥٢) نفسه ص ١٧٣.

(٥٣) سعيد حسن بحيري: اتجاهات لغوية. سابق. ص ٢١٢.

(٥٤) نفسه. ص ٢١٤.

(٥٥) مازن الوعر: الاتجاهات اللسانية. سابق. ص ١٧٢.

(٥٦) نفسه. ص ١٧٣.

(٥٧) نفسه. ص ١٧٢.

(٥٨) حكمت صباغ: السابق. ص ٩٨.

تعديل القوة الإنجازية
دراسة في التحليل التداولي للخطاب

محمد العبد

١- مدخل

على الرغم من تواصل الخطاب النقدى العربى المعاصر مع نظريات النقد الأدبى فى الغرب الأوربى والأمريكى تواصلاً حاراً، تبدّى فى محاولات عدة للإفادة من مبادئ الاتجاهات الشكلانية والبنيوية والأسلوبية والسيميائية والشعرية وغيرها من الاتجاهات ذات الأصول اللسانية فى مجالات النقد النظرى والتطبيقي، فإن التداولية Pragmatics باتجاهاتها المختلفة ما زالت على هامش النقد العربي، فى الوقت الذى تبدو فيه تحولاً كبيراً فى مسيرة النظرية الأدبية المعاصرة، يقترب يوماً بعد يوم من مركز الاهتمام فى نظريات الخطاب والتأويل الأدبي. قامت اللسانيات التداولية على تحليل مقاميات الخطاب ومقاصده؛ إذ عنيت بدراسة معاني المنطوقات فى علاقتها بالمتكلم، ودراسة الاستلزام الحواري، ودراسة كيفية كون الاتصال شيئاً أوسع من مجرد القول، ودراسة الشروط التى تجعل المنطوقات مناسبة وناجحة إنجازياً، ودراسة العلاقة بين أفعال الكلام وسياقاتها غير اللغوية. نهضت اللسانيات التداولية على مكونات ثلاثة: فضلاً عن تحليل المحادثات، وتحليل الفروق الحضارية والتفاعلات اللغوية من منظور العلوم الاجتماعية، نهضت اللسانيات التداولية على فلسفة اللغة، وعلى تداولية أفعال الكلام بوجه خاص. إذا كانت نظرية تحليل الخطاب ونظرية التأويل الأدبى ركيزتين قويتين فى النظرية الأدبية المعاصرة، فقد كانت تداولية أفعال الكلام من أهم الدعائم اللسانية التى ساعدت هاتين النظريتين على النمو والازدهار.

لقد أتاحت تداولية أفعال الكلام لتحليل الخطاب منهجية لسانية جديدة، من حيث إنها نظرت إلى الكلام الأدبى وغير الأدبى بوصفه "فعلاً لغوياً Speech Act" يدل عليه قصد المتكلم، ومن حيث إنها برهنت على أن إدراك المعانى الحقيقية للمنطوقات اللغوية إنما يتحقق فى سياقات الاتصال الفعلية. من ثم أفسحت أدبيات النظرية الأدبية المعاصرة المعتبرة مجالاً واسعاً للتعريف بتداولية أفعال الكلام وتكييف بعض مفاهيمها لأهداف التحليل الأدبى الخاصة، ورأتها ضرورية لاكتمال دائرة فهم المنطوقات والنصوص مرتبطة بوظائفها وسياقاتها الحقيقية. لقد عولت دراسات سيميائية عدة على منهجية تداولية أفعال الكلام، من أهمها "سيمياء المسرح والدراما ١٩٨٠" الذى أفاد فيه كير إيلام Keir Elam من بعض الأسس المنهجية التى قامت عليها تداولية أفعال الكلام. انتهى إيلام إلى أن قدرة اللغة الاجتماعية والتواصلية والأدائية– أو تداولية فعل الأشياء بالكلمات–

هى التى تسيطر فى الدراما؛ وذلك أن الخطاب الدرامى كناية عن شبكة من الأقوال والأفعال الإنجازية، وهذا يعنى أن التفاعل اللغوى ليس تفاعلاً وصفياً بقدر ما هو أدائي، وأن الحوار ضرب من الفعل الذى يؤدى إلى تضارب قوى العالم الدرامى الشخصية والاجتماعية والأخلاقية(١). ومن أهم ما عنى به إيلام كذلك بيان كيفية انبثاق الصراع الدرامى من خلال تصادم استراتيجيات الأفعال اللفظية Locutionary Acts باستراتيجيات الأفعال الإنجازية Illocutionary Acts(٢).

كان ديتر فوندرليش Dieter Wunderlich قد عنى ببيان ما تقدمه النصوص- أو مقاطع منها- من مساعدة فى تحديد الأفعال الكلامية المقصودة. بين فوندرليش أن الفعل الكلامى يمكن أن يشغل وظائف عدة فى وقت واحد. يمكن للمنطوق أن يكون إقراراً من الناحية الدلالية (وفقاً لشروط النجاح المحددة للمنطوق) ولكنه من الناحية التداولية (أى وفقاً لوظيفته فى الخطاب) استنكار. شرح فوندرليش هذه الفكرة من خلال الحوار الآتى:

١. الأم: كلاوس! ألا تأتى إليّ؟

٢. الابن: لماذا؟

٣. الأم: آه، ما زلت هناك، لتناولنى الوسادة!

٤. الأم: عندما تفرغ مما بيدك، تعال إلىّ، نعم.

٥. الابن: لماذا؟

٦. الأم: لننظف أسناننا.

٧. الابن: (...) هذا ما يفعله أبى لي.

٨. الأم: نعم، يفعله.

٩. الابن: أبي! نظف لى أسناني!

١٠.الأب: تستطيع أن تفعل هذا وحدك.

١١. الابن: لا، افعل هذا لي.

١٢. الأب: طيب!

١٣. الابن: تعال يا أبي.

لاحظ فوندرليش أن المنطوق رقم٧ فى المحادثة السابقة يعد من الناحية الدلالية إثباتاً أو إقراراً، ولكنه رفض أو استنكار من الناحية الاتصالية التداولية(٣).

وفى كتابه المعروف "النص والسياق١٩٨٠" عنى فان دايك Van Dijk بتطوير تداولية أفعال الكلام عن طريق توجيهها من مجال الجملة (أو المنطوق) عند مؤسسها جون أوستين John Austin إلى طريق النص. وكان من أهم ما صنعه فى ذلك الكتاب تحليله ما أسماه "أفعال الكلام الكبرى Macro-Speech Acts". الفعل الكلامى الأكبر عند فان دايك هو فعل الكلام الإجمالى الذى يؤديه منطوق الخطاب الكلى والذى تنجزه سلسلة من أفعال الكلام المختلفة. انتهى فان دايك هنا إلى أن سلسلة الأفعال الكلامية تفسر بأنها فعل كلامى واحد، إذا كانت تشير إلى مقصد إجمالى واحد. ويمكن لهذا الفعل الكلامى-على مستوى أعلى- أن يكون بدوره شرطاً أو نتيجة لأفعال كلامية أخرى(٤). أطلق فان دايك على أفعال الكلام المفردة (أو البنية الطولية لسلاسل أفعال الكلام) اسم "التداولية الصغرى"، وأطلق على دراسة التنظيم الكلى للتفاعل الاتصالي؛ أى التنظيم الكلى لمتواليات الأفعال الكلامية والسياقات وعلاقتها ببنية الخطاب، اسم "التداولية الكبرى". الفعل الكلامى الذى تؤديه متوالية من الأفعال الكلامية هو إذن فعل كلامى إجمالى Global Speech Act أو فعل كلامى أكبر Macro-Speech Act. تفسر متوالية الأفعال الكلامية فيما يأتى مثلاً بأنها فعل إجمالى واحد هو الوعد [والد يتأمل ما رسمه ولده الصغير]:

أ: ولكن هذا رسم خرافي! عل أنت الذى رسم هذا؟

ب: بالطبع، أنا الذى رسمه.

أ: هائل، أحبه. لكنني أرى أنك بحاجة إلى ألوان أكثر.

ب: نعم، كاد الأزرق أن ينفد.

أ: إذن سأشترى لك بعض الألوان الجديدة.

ب: لا تنسها ثانية.

أ: كلا! لن أنساها أبداً!

يبين فان ديك أن هذه المحادثة قد اشتملت على أفعال كلامية عدة: كالمدح والسؤال والتصريح والاقتراح والتوكيد والوعد، ولكن الوظيفة الإجمالية هي الوعد، وربما كانت الوعد فى ثناء(٥).

أسهم كثير من محللى الخطاب فى توظيف تداولية أفعال الكلام فى مجال خطاب المحادثة. وضع ميخائيل ستوبس Michael Stubbs يده على ما أسماه "أفعال الكلام التعاونية Co-operative Speech Acts"، وهى أفعال يشترك فى أدائها أكثر من متكلم. بين ستوبس أن المحادثات تبنى بالضرورة على مثل تلك الأفعال الخطابية التى تحدد فى مجموعها فى إطار وظائفها الداخلية؛ أى من داخل الخطاب ذاته(٦).

وفى كتابه المعروف "النظرية الأدبية ١٩٩٧" يفرد جوناثان كولر Jonathan Culler فصلاً كاملاً لمفهوم "المنطوقات الأدائية Performatives". بين كولر كيف رحبت النظرية الأدبية المعاصرة بذلك المفهوم، وكيف قبل نقاد الأدب فكرة "الأدائية" بوصفها شيئاً يساعد على تمييز خصائص الخطاب الأدبي، وكيف أكد المنظرون طويلا أنه يجب أن نعنى بما تفعله اللغة مثلما نعنى بما تقوله. اهتم كولر ببيان وجوه الشبه بين "الأدائية: و"اللغة الأدبية"، وكيف تكون اللغة الأدبية لغة أدائية، وكيف تساعدنا الأدائية على أن نفكر فى الأدب بوصفه "فعلاً" أو "حدثاً"، وأن تصور الأدب بوصفه منطوقاً أدائياً يؤدى إلى دفاع عن الأدب؛ فالأدب ليس مقولات زائفة وتافهة، ولكنه يأخذ موقعه بين أفعال اللغة التى تحول العالم خالقة الأشياء التى تسميها(٧).

مع تطور موقعية المعنى على خريطة النظرية الأدبية المعاصرة، والنظر إلى المعنى فى نظريات النص والتأويل بوصفه- كما يقول راسل جاكوبى Russell Jacoby- ناتج اشتباك بين نص وقارئ أو مجموعة من القراء(٨)، صار للسانيات التداولية بعامة وتداولية أفعال الكلام بخاصة دور مهم فى منهجية التأويل وفلسفته العامة، فيما يسمى بتداولية التأويل Pragmatics of Interpretation. ضربت جذور التداولية فى حقل نظرية الاستقبال الألمانية Rezeptionstheorie ممثلة فى مدرسة كونستانس عند ياوس وإيزر؛ تلك النظرية التى تعاملت مع موضوع التأويل الأدبي، وفهمت التأويل داخل نموذج اتصالى تداولي، وسلمت بمرجعيات تشارلز موريس Ch. Morris-وهو من جعل للتداولية معناها المعروف- والتى سلمت بتحليلات جون أوستين.

بناء على ما تقدم، تأمل هذه الدراسة-من منطلق الاقتناع بأن كل تطور فى النظرية اللسانية يؤدى بالضرورة إلى تطور فى النظرية الأدبية مساو له فى القوة والاتجاه- أن تكون فاتحة اتصال بتداولية أفعال الكلام وتطبيقها على العربية من خلال أحد مفاهيمها المركزية الفاعلة فى حقل تحليل الخطاب، وهو مفهوم "تعديل القوة الإنجازية Modifying Illocutionary Force"، الذى أراه جديراً بأن تفتح له دراساتنا اللسانية والأدبية أبواب الاهتمام والرعاية.

٢- القوة الإنجازية

وضع الفيلسوف اللغوى البريطانى جون أوستين John Austin (١٩١١-١٩٦٠) دعائم نظرية أفعال الكلام بكتابه الذى صدر فى عام ١٩٦٢م؛ بعد وفاته بعامين. كان أوستين قد جعل

الفعل الكلاميSpeech Act أنواعاً ثلاثة: الفعل اللفظيLocutionary Act، والفعل الإنجازي Illocutionary Act، والفعل التأثيرى Perlocutionary Act. فى المنطوق: "أعرض عن الجاهلين" مثلاً. نرى الفعل اللفظى فى الفعل الصوتي، وفي فعل التلفظ بمفردات تنتمى إلى معجم بعينه وتخضع لقواعد بعينها فى اللغة، وفى فعل استعمال تلك المفردات والقواعد لإبلاغ معنى ينتج عن المفهوم Sense والمرجع Reference فى آن معاً. أما الفعل الإنجازي، فهو: أمرنى (أو نصحنى أو نحو ذلك) أن أعرض عن الجاهلين. وأما الفعل التأثيري، فهو ما ينتج عن الفعل الإنجازى من إقناع المخاطب بأن يعرض؛ أي: أقنعني-مثلاً- بأن أعرض عن الجاهلين[٩].

من ناحية أخرى، جعل أوستين المنطوقات اللغوية نوعين: الأدائيات Performatives والتبليغات Statements: الأدائيات منطوقات تؤدى أفعالاً كالوعد والتحذير والأمر...إلخ. والتبليغات منطوقات تعرض أقوالاً كالإثبات والتقرير والإعلان...إلخ. للمنطوقات الأدائية بدورها نوعان: منطوقات أدائية أولية (أو ضمنية)، وهى التى تخلو من الأفعال الأدائية فى اللغة (كالمنطوق السابق: "أعرض عن الجاهلين")، ومنطوقات أدائية ثانوية (أو صريحة) وهى التى تشتمل على فعل أدائى فى صيغة المضارع المبنى للمعلوم المسند إلى المفرد المتكلم (كقولك: "آمرك أن تعرض عن الجاهلين"). والأفعال الأدائية فى اللغة لا حصر لها، منها مثلاً: وعد، أنذر، أكد، شكر، أوصي...إلخ

ما يعنينا هنا الآن هو الإشارة إلى أن الفعل الإنجازى هو الشاغل الأهم فى تداولية أفعال الكلام منذ تأسيسها حتى الآن. عندما رغب جون سيرل John Searle – خليفة أوستين وأحد رواد هذه النظرية البارزين- فى تعريف الفعل الكلامي، أشار إلى أن بحثه (ما الفعل الكلامي؟ What is a speech Act?) ينبغى له أن يسمى (ما الفعل الإنجازي؟)[١٠].

ويرى سيرل أيضاً أن الفعل الكلامى من النوع المسمى بالفعل الإنجازى هو وحدة الاتصال الإنسانى باللغة[١١]. وكذلك الرأى عند دانيال فاندرفيكن Daniel Vanderveken؛ فالفعل الإنجازى-فى رأيه- هو الوحدة الأولية لمعنى الجملة، وهو الوحدة الأولية للاتصال[١٢].

حقيقة الأمر إذن أن تداولية أفعال الكلام هى تداولية الفعل الكلامى الإنجازي. بالفعل الكلامى الإنجازى نؤدى أفعالاً لغوية: كالإخبار، وتوجيه الأسئلة، وإعطاء الأوامر، وعمل الوعود والاعتذارات...إلخ. كل من الأفعال اللغوية السابقة كالإخبار والطلب ونحوهما يسمى باسم الفرض الإنجازى Illoc. Purpose أو المقصد الإنجازى Illoc. Point . وكل فعل إنجازى له محتوى قضوى Propositional Content عبارة عن القضية التى يعبر عنها ذلك الفعل. فى كتابه (أفعال الكلام Speech Acto١٩٦٩) يذكر جون سيرل أن المحتوى القضوى قاسم مشترك بين أفعال إنجازية مختلفة فى أشكالها ووظائفها مثل:

- هل يترك س الغرفة؟ (سؤال).
- س سيترك الغرفة. (إخبار).
- س اترك الغرفة! (أمر) ....إلخ[١٣].

المحتوى القضوى سمة مشتركة بين المنطوقات الثلاثة السابقة؛ وهو أن يترك س الغرفة.

ما يعنينا هنا-بعد تلك التمهيدات- هو بيان مفهوم القوة الإنجازية، وعلاقة القوة الإنجازية بالمقصد والسياق، والفرق بين القوة الإنجازية والغرض الإنجازي، وعلامات القوة الإنجازية، ونسبية القوة الإنجازية. لا يمكن بحث مشكل "تعديل القوة الإنجازية"، وهو موضوع هذه الدراسة الرئيس، إلا ببيان المفاهيم والفروق والعلاقات السابقة.

(أ) مفهوم القوة

قوة المنطوق الإنجازية جزء من بنيته الدلالية. منذ أوائل الثمانينيات كانت قوة المنطوق هدفاً لهجوم عنيف متزايد قاده أصحاب نظرية تحليل الخطاب. كانت حجتهم أن معظم المنطوقات لا يمكن أن تدرك حقيقتها إدراكاً مأمون اللبس، وذلك لأن لكل منطوق ملابسات استعمال مختلفة. قولك مثلاً: "الرصاصة ما زالت في جيبي" يمكن أن يكون إخباراً بحقيقة، ولكنه يمكن -في سياق مناسب- أن يكون تحذيراً أو تهديداً.

عولجت هذه المسألة في تداولية أفعال الكلام، ولكنها كانت معالجة مقتضبة شجعت على الهجوم والانتقاد.

على أي حال، فإن قراءة أدبيات تداولية أفعال الكلام تدلنا على أن الفعل الكلامي يمتلك أغراضاً إنجازية متباينة بتباين ملابسات استعماله. يعرف غرض الطلب الإنجازي قوى تعبيرية عدة، تمتد من الأمر المباشر حتى التمني. أضرب مثالاً على ذلك ما حكاه أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ (ت٢٥٥هـ) في كتابه المعروف (البخلاء) قائلاً: "وحدثني عمرو بن نهيوى قال: تغديت يوماً عند الكندي، فدخل عليه رجل كان له جاراً، وكان من أبخل خلق الله. قال: فاستحييت منه، فقلت: سبحان الله! لو دنوت، فأصبت معنا مما نأكل! قال: قد والله فعلت! فقال الكندي: ما بعد الله شيء!"[١٤]. في النص السابق، نرى أن المنطوق:

- لو دنوت، فأصبت معنا مما نأكل!

يمكن أن يعرض محتواه القضوى بقوى إنجازية عدة، نحو:

- ادن، فأصب معنا مما نأكل!
- هل تدنو، فتصيب معنا مما نأكل؟
- ألا تدنو، فتصيب معنا مما نأكل؟
- لو دنوت، فأصبت معنا مما نأكل؟

تختلف هذه الأفعال الكلامية الإنجازية الأربعة في القوة التي يعرض بها غرض إنجازي واحد، هو الطلب: عرض الأول بقوة الأمر، وعرض الثاني بقوة الالتماس أو الدعوة، وعرض الثالث بقوة العرض، وعرض الرابع بقوة التمني. يعني هذا أن القوة الإنجازية خصيصة المنطوقات لا الجمل؛ فالمنطوق الواحد يمكن أن يمتلك قوى إنجازية مختلفة، في ملابسات استعمال مختلفة. القوة الإنجازية إذن هي الشدة أو الضعف اللذان يمكن أن يعرض بأحدهما غرض إنجازي واحد، في سياق بعينه من سياقات استعمال المنطوق.

(ب) القوة والمقصد والسياق

إذا كان الأمر ينتمي إلى أحد الأغراض الإنجازية الكبرى؛ وهو الغرض الإنجازي التوجيهي directional illocutionary point، فإنه -كما رأينا آنفاً- يتوزع إلى أغراض إنجازية فرعية، تعكس اختلافاً في القوى الإنجازية، بين غرض فرعي وآخر، وفقاً للمقصد والسياق.

كان أوستين قد جعل لمقصد المتكلم أهمية كبرى، ورغب بعض محللي الخطاب -مثل ساكسSacks وزملائه- في أن يبرهنوا على أن قوة المنطوق الإنجازية، هي ما يعمد إليه المستمع، لا ما يقصد إليه المتكلم؛ وذلك أن أحداً من المستمعين أو محللي الخطاب، لا يمكنه أبداً أن يتأكد من مقصد المتكلم؛ لأنه لا يقبل الفحص. أما تفسير المستمع، فإنه يتجلى في استجابته، وهذا ما يحدد تقدم التفاعل اللغوي أو نجاحه"[١٥]. غني عن البيان أن فكرة تفسير المستمع واستجابته قد صار لها الآن امتدادات قوية في نظرية التأويل الأدبي.

فى تداولية أفعال الكلام كان توليد قوة المنطوق الإنجازية مظهراً من مظاهر الاختلاف بين اثنين من مؤسسيها وهما: أوستين، وسيرل. يرى أوستين أن قوة المنطوق الإنجازية تحقيق لقصد المتكلم تحقيقاً ناجحاً، ولكن سيرل يرى أن القوة حاصل تفسير المستمع للمنطوق.

يرتبط مقصد المتكلم بالسياق. يوضح السياق ما يفعله المتكلم على نحو أفضل؛ أى إن كان يريد بمنطوقه التهديد أو التحذير أو نحوهما. ومن الضرورى أن يكون السياق-كما يقول هولدكروفت HoldCroft- على النحو الذى يراه فيه المتكلم؛ فمثلاً ينبغى للمتكلم أن يكون فى موقع السلطة حتى يصبح منطوقه طلباً حقيقياً. وينبغى له أن يمتلك موقع الملاحظة حتى يصبح منطوقه تبليغاً حقيقياً.... وهكذا[١٦]. يستنبط من ذلك أن دراسة أفعال الكلام ينبغى لها أن تكون عملاً لغوياً اجتماعياً؛ وذلك أن هناك دائماً صلة وثيقة بين الفعل الكلامى ودور المتكلم الاجتماعي. وهذا يدعونا بدوره إلى القول بأن تفسير كل من الغرض والقوة الإنجازيتين تفسيراً صحيحاً، يعتمد على صيغة المنطوق اللغوية وعلى فهم الشبكة الاجتماعية فى آن معاً.

من الإشكاليات المركزية فى تداولية أفعال الكلام إشكالية "أفعال الكلام غير المباشرة Indirect Speech Acts". جوهر هذه الإشكالية المسافة بين القول والمقصد وطبقات المعنى المتعددة، بين معنى قضوى حرفى Literal Propositional Meaning والفعل الذى ينجزه المتكلم فى السياق. المتكلم لا يقول ما يعنيه فى كل مناسبات المنطوق على نحو مباشر. إذا كانت الأفعال الإنجازية الإعلانية والاستفهامية والأمرية تستعمل عادة-على الترتيب- للتبليغ والسؤال والطلب، فإن هذا لا يعني وجود تناظر كلى بين الفعل ووظيفته. مثال ذلك أن الفعل الإنجازى الإعلاني: "أنت آت غداً" يمكن- إذا لم يقيد السياق الخاص: اللغوى وغير اللغوي- يمكن أن يفسر بأنه تبليغ: "أنت آت غداً"، أو استفهام: "أنت آت غداً؟" أو طلب: "أنت آت غداً!".

وإذا كان العرف اعتباراً تداولياً، فإن منطوقاً مثل: "هل يمكنك أن تفتح الباب؟" أو "هل يمكنني أن أدخل؟"، سوف يدلل على ارتباط التمييز بين أفعال الكلام المباشرة وأفعال الكلام غير المباشرة بالعرف ارتباطاً قوياً. إذا كان الاستفهام يستعمل فعلاً كلامياً مباشراً للسؤال، فإنه يستعمل أيضاً فعلاً كلامياً غير مباشر للطلب. من اليسير أن نلاحظ أن المنطوقين الأخيرين لا يتماثلان تماثلاً تاماً مع الاستفهام العادي. يبين العرف أن الإجابة عن أحد المنطوقين ليست بـ"نعم" ولا بـ"لا". ويبين العرف أن الصيغة الدالة على الإمكان (وهى فيها الفعل المساعد "يمكن") لا تسأل عادة عن معلومة. إنها علامة على الالتماس بالفعل فى المنطوق الأول (ولهذا تصحب غالباً بالعبارة: "من فضلك") وعلامة على الالتماس بالإذن فى المنطوق الثاني. من أجل ذلك، لا يمكن أن يفسر المنطوق الثانى مثلاً بأنه يعني: "هل هذه هى الحال التى أمتلك فيها إذناً بالدخول؟" ولكنه يفسر بأنه يعني: "أسألك أن تعطينى إذناً بالدخول".

أبلى جون سيرل بلاء حسناً فى تحليل أفعال الكلام غير المباشرة. كل من جاء بعده عالة عليه فى ذلك الباب، سواء من كان منهم من أصحاب تداولية أفعال الكلام أم من أصحاب تحليل الخطاب تحليلاً عاماً أو تحليلاً تقابلياً. فى باب "أفعال الكلام غير المباشرة" أدخل جون سيرل الإلماع Hint، والتلميح Insinuation، والمفارقة Irony، والاستعارة Metaphor. فى تلك الصور جميعاً ينفك معنى منطوق المتكلم Speaker's Utterance Meaning عن معنى الجملة Sentence Meaning. هناك حالات ينطق فيها المتكلم جملة ويعنى ما يقوله، ولكنه يعنى فى الوقت نفسه فعلاً إنجازياً آخر ذا محتوى قضوى مختلف. مثال ذلك أن ينطق المتكلم الجملة: "هل يمكنك أن تناولنى الملح؟" وهو لا يعنى سؤالاً مجرداً، بل يعنى التماس مناولته الملح[١٧].

انتهى سيرل فى تحليل أفعال الكلام غير المباشرة إلى عدد من الملحوظات والنتائج المهمة التى صار لها صدى واسع فى أدبيات نظرية التأويل، نوجزها فيما يأتى:

١- يمتلك المنطوق الواحد- في مثل تلك الحالات السابقة- قوتين إنجازيتين اثنتين؛ إذ يؤدي فعل إنجازي أداء غير مباشر عن طريق أداء فعل آخر.

٢- تبدو بعض الجمل من النوع السابق مستعملة غالباً استعمالاً عرفياً Conventionally Used على أنها التماسات غير مباشرة.

٣- في أفعال الكلام غير المباشرة يبلغ المتكلم المستمع أكثر مما يقوله عن طريق الاعتماد على خلفية المعلومات المشتركة المتبادلة بينهما: لغوية وغير لغوية، بالإضافة إلى اعتماده على قوى الإدراك والاستدلال العامة عند المستمع.

٤- بناء على ذلك، فإن الجهاز الضروري لشرح الجانب غير المباشر من أفعال الكلام غير المباشرة سوف يشتمل على نظرية أفعال الكلام، وعلى بعض الأسس العامة للمخاطبة، وعلى خلفية المعلومات المشتركة المتبادلة بين المتكلم والمستمع، فضلاً عن مقدرة المستمع على الاستدلال.

٥- من حقل الأفعال الإنجازية غير المباشرة، كانت التوجيهيات Directives، الأكثر فائدة للدراسة؛ وذلك أن متطلبات الكياسة أو التأدب في المخاطبات المألوفة تجعلها ثقيلة ومحيرة في إنتاج جمل أمرية بسيطة (مثل "اترك الغرفة") أو أدائيات صريحة (مثل "آمرك أن تترك الغرفة"). من ثم، يسعى الناس إلى إيجاد وسائل غير مباشرة لأداء أفعالهم الإنجازية.

٦- يلعب العرف في بعض الحالات دوراً خاصاً. هناك بعض الصيغ اللغوية التي تميل إلى أن تصبح مؤسسة تأسيساً عرفياً على أنها الصيغ اللغوية القالبية المعيارية لأفعال الكلام غير المباشرة. تحتفظ تلك الصيغ بمعانيها الحرفية، ولكنها تكتسب أيضاً استعمالات عرفية، مثل صيغ التأدب التي تستخدم للالتماس.

٧- في ضوء ما سبق، يسلم جون سيرل بالتمييز بين المعنى والاستعمال، ولكنه يرى التسليم بالتمييز بين أعراف الاستعمال وأعراف المعنى على درجة أقل. بيان ذلك أن ("هل يمكنك" و "أريدك أن" ونظائرها من الأشكال اللغوية الأخرى، ليست- في رأيه- إلا وسائل عرفية لعمل التماسات. ومعروف أن الدافع الأظهر إلى تجنب المباشرة في الالتماسات هو التأدب. تميل بعض الصيغ هنا إلى أن تصير وسائل التأدب العرفية لعمل الالتماسات غير المباشرة[١٨].

٨- لقد احتلّ جون سيرل منزلة متميزة في تداولية أفعال الكلام؛ لأنه انفرد بمحاولة إعادة بناء الخطوات الضرورية لإنتاج فعل إنجازي أولي من فعل إنجازي حرفي، وهي إعادة بناء مؤسسة على حقائق عن المخاطبات، وأسس التعاون الخطابي، ونظرية أفعال الكلام، وخلفية المعلومات المشتركة بين المتخاطبين، ومبدأ الاستدلال[١٩].

(جـ) القوة والغرض

هناك خلط بين مفهومي: القوة والغرض عند بعض رواد تداولية أفعال الكلام ومنظريها منذ أوستين حتى اليوم. في مواضع عدة من كتابه المشار إليه آنفاً استخدم جون أوستين مصطلح "القوة Force" وهو يعني ما ينبغي أن يعنيه مصطلح "الغرض" أو الغاية من الفعل الكلامي Purpose[٢٠]. وقد وقع في هذا الخلط نفسه آخرون منهم، هارولد صادوك Harold Sadock[٢١]، وآنا ويرزبيكا Anna Wierzbicka[٢٢]، وغيرهما. انتقلت عدوى الخلط بين هذين المفهومين إلى الدكتور/ أحمد المتوكل، في محاولته الإفادة من بعض معطيات تداولية أفعال الكلام في دراسة بعض أبواب النحو العربي دراسة وظيفية[٢٣].

ميز آخرون بين القوة والفرض، على رأسهم: جون سيرل، وفانـدرفيكن، وجانيـت هـولمز وغيرهم. الغرض الإنجازى عند سيرل مثلاً جزء من القوة الإنجازية. الغرض الإنجازى للالتماس هو ذاته الغرض الإنجازى لأنـواع الطلب Commands، لأن كـلا منهمـا محاولـة لجعـل المستمعين يفعلون أشياء محددة، ولكن القوى الإنجازية بينهما مختلفة اختلافاً بينـاً. بنـاء علـى ذلـك، يـرى سيرل أن القوة الإنجازية حصيلة عناصر عدة، الغرض الإنجازى عنصر واحد فقط منهـا، وإن كـان -كما يعتقد- أهم هذه العناصر[٢٤].

جـدير بالإشـارة هنـا أن سـيرل كـان يـرى القـوة بعـداً مـن أبعـاد التمييـز بـين الأفعـال الإنجازية[٢٥]. ولكننى أرى الأحرى أن تكون القوة بعداً من أبعاد التمييـز بـين الأغـراض الإنجازيـة الفرعية لغرض إنجازى أكبر واحد: فالاقتراح والإصرار فعـلان إنجازيـان، يمـثلان غرضـاً إنجازيـاً واحداً، هو الغرض الإخباري، ولكن درجات القوة بينهما مختلفة.

من ناحية أخرى، يرى سيرل أن القوة جزء من المعنى، وأن المعنى يعين قوة بعينها. هـذا مما نتفق معه فيه، ومما يتفق معـه فيـه بـاحثون آخـرون كـثيرون. ولكـن قولـه بـأن المعنـى والقـوة تسميتان مختلفتان لفعل واحد، وليسا فعلين مختلفين، مما نأخذه عليـه؛ وذلـك أن تعـيين المعنـى للقوة، يعنى أن المعنى ليس هو نفسه القوة، إنما هو أحد محدداتها. لا يمكن أن ننتهـي إلى تعـيين قوة الأمر مثلاً، دون فهم المعنى الدلالى والمعنى الوظيفي للمنطوق. ولا يمكن أن ننتهي إلى فصل بـين درجة من درجات قوة الأمر، دون فهم المعنيين السابقين مرتبطين بالسياق اللغوى والسياق الموقفي. إن قوة المنطوق الإنجازية جزء مكمل لمعنـاه، بـالمفهوم الـدلالي. وهـذا يعنـى أن المعنـى أوسـع مـن القوة؛ لأنه يضم القوة والمحتوى القضوى فى آن معاً. استعمالات اللغة غير محدودة من جهة القوة الإنجازية، ولكنها محدودة بحدود ما نفعله بواسطة اللغة من جهة الغرض الإنجازي.

وكان سـيرل قـد حصـر اسـتعمالات اللغـة فـى أغـراض رئيسـة خمسـة، هـي: الإخبـار، والتوجيه، والالتزام، والتعبير، والإعلان[٢٦].

خلاصة القول أن القوة والغرض عنصران مكمـلان للمعنـي. القـوة درجـة والغـرض وظيفـة. لكل غرض رئيس أغراض فرعية؛ فالتوجيه مثلاً أحد الأغراض الرئيسة الخمسة فى تصنيف جـون سيرل، ولـه أغراض فرعية: كالأمر، والالتماس، والعـرض، والتحضـيض، وغيرهـا. ولكـل غـرض درجات مختلفة من القوة وفقاً لسياقات الاتصال.

(د) علامات القوة

جعل أوستين للقوة علامات ستًا، هي: الصيغة ("أغلق الباب") تضـاهى آمـرك. و("أغلـق البـاب إذا أردت" تضـاهى آذن لـك) ونغمـة الصـوت (تختلـف نغمـة التحـذير عـن السـؤال أو الاعتراض...إلخ) وأشباه الجمل (التى يقصد بها تكييف قوة المنطوق مثـل: تكييـف قـوة: "سـوف أفعل" بإضافة "من المحتمل"، أو تكييف قوة النهـى بـالظرف مثـل: "لا تـنس أبـداً..." وأدوات الربط (مثل "من أجل ذلك") التى تستخدم فى قوة "استنتج" و "على رغم ذلك" التى تسـتخدم فـى قوة "أسـلم بـأن") ومصـاحبات المنطـوق (كـأن تجعـل منطوقـك مصـحوبا بحركـة جسـمية كإشـارة الإصبع، أو غمزة العين....إلخ) وملابسات المنطوق (وهي تساعد مساعدة مهمة للغايـة فـى تحديـد الغرض؛ فالأمر يمكن أن يكون أمراً، أو إذنـاً، أو عرضـاً، أو التماسـاً، أو توسـلاً، أو اقتراحـاً، أو توصية أو تحذيرا...إلخ)[٢٧].

فى دراسات أخرى لاحقة امتـدت علامـات القـوة إلى مسـتويات التحليـل اللغـوى كافـة، لاسيما العلامات الصوتية والتركيبية والخطابية.

أشرنا إلى أن القوة الإنجازية بُعد من أبعاد التمييز بين أغراض فرعية لغرض إنجازى أكـبر واحد، تنتج بتفاوت درجات القوى. يعنى هذا أن الغرض الواحد تعـرف منطوقاتـه قـوى إنجازيـة

عدة. فى الغرض الإنجازى الإخبارى مثلاً يمكن أن نقول: "ضاع" و"أظنه ضاع" و "وأسفاه، ضاع!". وفى الغرض الإنجازى التوجيهي، يمكن أن نقول: "توقف عن الكلام!" و "توقف عن الكلام، من فضلك!" و"توقف عن الكلام راضياً أو غير راض!". فى كل من "ضاع" و"توقف عن الكلام" نحصل على القوة الإنجازية الأبسط ذات الغرض الإخبارى أو التوجيهي. وفى "أظنه ضاع" و "توقف عن الكلام، من فضلك" تدخل علامة من علامات القوة هى فيهما علامة إنقاص فى درجة القوة؛ لأنها تضعف قوة التبليغ فى الغرض الإخباري. وتضعف قوة الأمر إلى قوة الالتماس بصيغة خاصة للتأدب، فى تحقيقها الغرض الإنجازى التوجيهى (فالمتكلم باستخدامه "من فضلك" يمنح المستمع حق الاختيار فى عمل محاولته بجعله يفعل شيئاً ما) [٢٨]. وفى المنطوقين الأخيرين تدخل علامات القوة بالزيادة: تعلن "وأسفاه" عن أسف المتكلم الذى ينقله المحتوى القضوي، حتى يمتلك المنطوق قوة الأسف للوضع الراهن، وتلغى "راضياً أو غير راض" حق المستمع فى الاختيار، أو الإرغام على الفعل.

علامات القوة السابقة، سواء أكانت وسائل معجمية أم هيئات تركيبية، تعد مفاتيح لغوية تقود إلى تعيين القوى الإنجازية والتمييز بين درجاتها. يضاف إلى تلك المفاتيح اللغوية اعتبارات تداولية (بما فى ذلك أعراف الاستعمال الضمنية كما شرحها سيرل[٢٩]، والاستلزامات الحوارية Conversational Implicatures بما فى ذلك المبادئ الخمسة التى قدمها جرايس والتى يتبعها المشاركون فى التخاطب)[٣٠].

(هـ) نسبية القوة

إذا كانت القوة الإنجازية لفعل كلامى تعنى الشدة أو الضعف اللذين يعبر بهما عن غرض إنجازى بعينه، فى موقف اجتماعى بعينه، أياً كان المؤشر أو العلامة الدالة على تلك القوة، وإذا كان لكل من الشدة والضعف درجات متفاوتة، فإن القوة الإنجازية ينبغى لها أن توصف بأنها نسبية. بيان ذلك أن الأمر -مثلاً- يوصف غالباً بأنه النمط الأقوى من أنماط الغرض الإنجازى التوجيهي، وأنه الأشد تحققاً ومباشرة. ولكن إذا تأملنا ذلك، فى ضوء الاستعمال الفعلى المرتبط بالواقعة الكلامية أو المقام، وجدنا ذلك يستعصى على التسليم. إذا قارنا مثلاً "الأمر" بالصيغة ذات الفعل المساعد "يجب" أو "ينبغي" سيبدو "الأمر" من ناحية أقوى كثيراً عندما يكون المتكلم فى كامل سلطته in full authority (كالقائد فى الجيش) للتأكد من أن "أمراً" قد صدر (فى حال لا يصلح فيها استعمال أحد هذين الفعلين "يجب" أو "ينبغي") ومن ناحية أخرى، سيبدو "الأمر" أضعف كثيراً عندما يستعمل فى مثل: "ادخل!" (فى إجابة عن طرقة باب). إنه فى الحال الأخيرة، يعطى إذناً. وهى حال لا يناسبها أبداً استخدام "يجب" أو "ينبغي".

يشرح ف.ر. بالمر F.R.Palmer المسألة السابقة بأن المستمع يمكنه أن يرد -إذ ذاك- رداً فيه إهانة: "من أنت حتى تعطينى أوامر؟". ستبدو الأفعال المساعدة ذاتها (نحو: "تقدر" و"تستطيع" و"يمكنك") المستخدمة للإذن، أقل تأدباً -فى هذه الملابسة- من الأمر. يستطيع المستمع هنا أيضاً أن يرد فى إهانة: "من أنت حتى تعطينى إذناً؟". نتفق مع بالمر فى رؤيته أن "الأمر" هنا لا عمل له إلا بالتعبير عن فكرة قصد المتكلم -فى رضا- إلى الفعل action، على نحو أشد حيادية. إنه يعرض قضية فحسب، كما هى الحال تماماً فى الإعلان Declaration، ولكنه يعرضها من أجل الفعل، لا من أجل أن تكون مقبولة عند المستمع فحسب، لصدقها[٣١].

الأمر إذن اصطلاح حيادى داخل النظام الفرعى لأفعال الكلام التوجيهية. يقول بالمر: "ليس الأمر بالضرورة أقوى من صيغة الفعل المساعد "يجب" أو "ينبغي". الأمر قضية واجبة الوجود فحسب deontic proposition. وهو يترك للمستمع الحكم بقوة إلزامه بالفعل من خلال الملابسات. إذا قال قائد لجنوده: "قفوا!"، فلن يكون هذا المنطوق إلا أمراً. ولكنه محض تعبير عن

إذن بالدخول فى "ادخل!" حيثما لا يكون استعمال "يجب" فى هذه الملابسة مناسباً. من ثم يتبين أن الأمر ليس أقوى من "يجب" ولا أضعف، كما أنه ليس أكثر تأدباً من "يجب" ولا أقل[٣٢].

٣- تعديل القوة الإنجازية

يعدّل المتكلم منطوقه أو يكيّفه لمقصده فى سياق اتصالى بعينه . يدحض مبدأ تعديل القوة الإنجازية من البداية مبدأ معروفا عند جرايس ، هو : " كن مقتصدا Be Brief "، وذلك أن المتكلمين كما يقول ميخائيل ستوبس لايستعملون كلمات زائدة دون سبب . ليست هناك تعبيرات أسلوبية[٣٣].

يعد مبحث التعديل (أو التكييف) من أثرى حقول البحث وأكثرها فائدة فى تداولية أفعال الكلام فى النظرية اللسانية المعاصرة العامة .

صار مبحث التعديل دعامة لسانية تداولية أساسية فى نظرية النص ونظرية تحليل الخطاب؛ وصار تبعا لذلك من الدعامات اللسانية التداولية الأساسية فى النظرية الأدبية المعاصرة بأسرها . إذا كنا نريد فقها حقيقيا بالنظرية الأدبية المعاصرة ومعطياتها فى التحليل العلمى للنصوص الأدبية فلنمسك بالأسس اللسانية التى اعتمدت عليها فى بناء برامجها وآلياتها فى مثل ذلك التحليل.

تنصرف غايتنا هنا إلى بحث تأثيرات الاستراتيجيات التى توظف فى تعديل القوة فى المنطوقات المؤثرة تأثيراً إيجابيا والمنطوقات المؤثرة تأثيرًا سلبيًا، معولين على ما تزود به النصوص لاسيما النصوص الأدبية ـ من معطيات ـ ونحاول هنا أيضاً أن نفيد من أحدث الدراسات فى مجال تعديل القوة الإنجازية لبيان الدوافع والأسباب التى تحدو المتكلمين إلى توظيف مثل تلك الاستراتيجيات . أما دأبنا الأكبر ، فهو وصف الوسائل اللغوية المختلفة التى يكيف بها المتكلمون قوة المنطوق الإنجازية على نحو أو آخر .

(أ) استراتيجيات التعديل

من المسلم به أن تعديل قوة المنطوق الإنجازية يرتبط باستراتيجيات الاتصال العامة. إذا تأملنا دوافع السلوك الاتصالى ، فسوف يتبين لنا أنها تتنوع من حالة إلى أخرى . يضع المتكلم عرضا أو التماسا ، تهديدا أو احتجاجا ،مدحا أو قدحا ، حثا على فعل أو نهياً عنه، إعلاء شيء أو إبطاله .... وهكذا " وبدهى أن غرض المتكلم هو الذى يحدد الطريقة التى يتكلم بها؛ فالشخص الهجومى يستطيع- كما يقول ز . سالزمان Z. Salzmann - أن يتكلم فى نعومة واحترام، عندما يوقفه شرطى عن عجلته آملا أن يترك هذا السلوك الكلامى الاعتذارى المهذب أثره فى ذلك الشرطى ، بأن يكتفى- مثلا- بتحذيره ، وإن كان مستحقا الغرامة[٣٤].

كل سلوك اتصالى موجه إلى هدف، والأهداف مختلفة. والقضية التى تشغل دائما بال الباحثين فى شتى أنواع الاتصال اللغوى هى كما يقول رومان ياكوبسون Roman Jacobson: مطابقة الوسائل المستخدمة للأثر المستهدف[٣٥].

إن من الحقائق الجوهرية فى الاستعمال اللغوى ارتباط الصيغة بالمقصد. ومن المسلم به فى كل تفاعل لغوى،أن الكيفية التى يقال بها الشيء تعد جزءاً مما يقال. حينما يعدل المتكلم قوة منطوقه الإنجازية، فإنه يدلل بذلك على وعيه بالمقصد وتقديره مقتضيات السياق. وهما يرتبطان - فى تقديرنا- بكفاءة المتكلم وأدائه معاً. ولعل خير تفسير سوسيولوجى لهذين الاصطلاحين، ما نجده عند ب. برنشتاين B. Bernstein. تشير الكفاءة عنده إلى المتكلم مستخلصاً من المحددات والقيود السياقية، ويشير الأداء إلى المتكلم فى قبضة تلك القيود السياقية التى تحدد منطوقاته. تشير الكفاءة إلى المثال Ideal، ويشير الأداء إلى الحال Fall[٣٦].

فى السبعينيات، كان الباحثون قد اعتادوا البحث فيما سمى بـ"ثقافات التأدب السلبى Negative-politeness cultures" وكانوا يهتمون اهتماماً خاصاً بأثر ظاهرة التأدب فى الاستعمال اللغوي، منصرفين -فى حالات كثيرة- إلى علاقة السؤال بمظاهر التأدب فى الخطاب. وفى عام ١٩٨٠ أصدر كل من فريزر Fraser ورينتل Rintell وولترز Walters بحثاً مشتركاً عن اكتساب "الكفاءة التداولية" فى اللغة الثانية Second language. فى هذا البحث عرض هؤلاء للاستراتيجيات والقوالب الدلالية التى تتخذها اللغة لأداء فعل كلامى بعينه: فإذا استطاع المتكلم مثلاً أن يلتمس -فى إحدى اللغات- عن طريق سؤال المستمع عن قدرته على فعل كلامى (هل تستطيع أن تفعل هذا؟) أو عن طريق التعبير عن رغبته فى أن يفعل المستمع ذلك الفعل الكلامى (مثل: سأكون ممتناً حقاً إذا فعلت هذا) فإن هذه الاستراتيجيات ذاتها، تعد نافعة للمتكلم فى أية لغة أخرى[٣٧].

فى ذلك العام ذاته، عرض فريزر فى بحث له منفرد، مفهوماً تداولياً مهما أطلق عليه اسم "تلطيف الخطاب Conversational Mitigation". بيّن فريزر أن التلطيف استراتيجية يعتمدها المتكلم لتخفيف قوة الفعل الكلامى أو إضعافها. ويقع هذا التخفيف (أو الإضعاف) -كما لاحظ فريزر- فى المنطوق الذى تبدو تأثيراته غير مرحب بها عند المستمع[٣٨].

وفى عام ١٩٨٤م ظهر أثر بحث فريزر فى محاولة جديدة، قدمتها جانيت هولمز Janet Holmes لدراسة تعديل القوة الإنجازية على نحو أشد عمقاً وإحاطة[٣٩]. اجتهدت جانيت فى تأمل مفهوم التلطيف فى علاقته باستراتيجيات الاتصال لتعديل قوة المنطوق. إذا كان التلطيف يعنى تخفيف قوة المنطوق أو إضعافها Attenuation، فقد كشفت جانيت عن استراتيجية مضادة؛ هى زيادة قوة المنطوق أو تعزيزها boosting or emphasizing the illoc force.

تعبر المنطوقات عن أغراض عدة، ويمكن للغرض الإنجازى الواحد أن يقدم فى درجات مختلفة من القوة لنقارن مثلاً بين المنطوقات الآتية: "أنت خبيث" و"(يا إلهي) أنت (هكذا) خبيث" و"لديك (شيء) من الخبث". تعبر هذه المنطوقات جميعاً عن غرض إنجازى واحد؛ هو الانتقاد. ولكن هذا الغرض الواحد، قد قدم بدرجات متفاوتة من القوة. استخدمت "يا إلهي" و"هكذا" لتقوية قوة الانتقاد، على حين استخدمت "شيء" لتخفيف هذه القوة. وهذا نوع تلطيف لقوة المنطوق؛ لأن الانتقاد فعل كلامى سلبى التأثير.

فى حالات أخرى، يبدو الفعل الكلامى فعلاً إيجابى التأثير، نحو: "أنت ظريف" و"(حقاً) أنت ظريف" و"أنت ظريف (نوعاً ما)". فى هذه المنطوقات يستخدم العنصر المعجمى "حقاً" لزيادة القوة الإنجازية التى قدم بها غرض المدح. أما العنصر المعجمى "نوعاً ما"، فقد استخدم لتخفيف هذه القوة. ولما كان التأثير المتوقع لمثل هذا الفعل الكلامى تأثيراً غير مرفوض، فإن استراتيجية من تلك الاستراتيجيات لا يمكن أن تعدّل حتى تصبح تلطيفاً[٤٠].

من الوسائل الأخرى التى تعتمدها استراتيجيات التعديل بزيادة شدة الغرض الإنجازى أو إنقاصها ما يسمى باسم "الإشارة الصريحة explicit reference" إلى شروط الصدق التى تحكم أنواعاً مختلفة من أفعال الكلام. من هذه الأفعال الكلامية ما أسماه جون سيرل بـ"أفعال الكلام العرضية representative speech acts"[٤١].

هذا النوع مما يمكن تقوية قوته أو إضعافها إلى درجة اعتقاد المتكلم، أو مدى التزامه بالقضية التى يعبر عنها المنطوق؛ كقولنا: "(أظن) أنه يوم دراسي" فى مقابل: "أنا (متأكد) تماماً أنه يوم دراسي". يسرى الإضعاف والتقوية على المنطوقات بجميع أنواعها فى تصنيف سيرل المعروف: تعبيرية، أو توجيهية، أو التزامية.....إلخ.

(ب) أسباب تعديل القوة

لماذا يعدل المتكلم قوة المنطوق الإنجازية؟ وما انعكاسات هذا التعديل على العلاقات بين المتكلم والمخاطب، أو بين المتكلم ومحتوى القضية التي يعبر عنها؟ تمس هذه التساؤلات جوهر إجرائية التعديل في علاقتها باستراتيجيات الاتصال. ترى جانيت هولز سببين رئيسين اثنين يدفعان المتكلم إلى تعديل القوة المعتمدة في التعبير عن فعل كلامي بعينه:

(أولهما) التعديل من أجل نقل المعنى المرتبط بسلوك المتكلم وتصرفاته تجاه القضية التي يعبر عنها Modal Meaning.

و(الآخر) التعديل من أجل التعبير عن معنى تأثيري Affective meaning، أو عن سلوك المتكلم إزاء المخاطب في سياق المنطوق[٤٢].

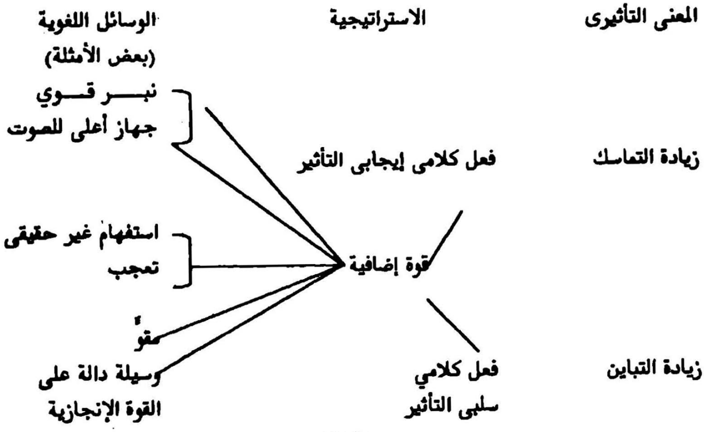
يمكن أن ندرج هذين المعنيين اللذين ذكرتهما جانيت فيما يسمى بـ Modality. يجمع هذا المصطلح طائفة الوسائل التي تدل على سلوكيات المتكلمين وتصرفاتهم تجاه ما يعبرون عنه من قضايا، وتجاه مخاطبيهم إلى حد ما. تتوزع هذه السلوكيات والتصرفات إلى: ميادين الصلاحية Areas of Validity (حيث يعبر المتكلم في ثقة أعظم أو أقل عن صدق قضاياه)، والقدرة على التوقع Predictability (حيث تشبه الواقعات المستقبلية المشار إليها شبهاً كبيراً أو ضئيلاً ما يحدث)، والرغبة Desire (كالأحكام العملية أو الأخلاقية أو الجمالية)، والالتزام Obligation (بمعنى حكم المتكلم الذى يلزم شخصاً آخر بأن يؤدى حدثاً بعينه) والإجازة Permission (حيث يسمح المتكلم لمخاطبه بأن يفعل فعلاً بعينه). ويشار إلى ما سبق بطائفة من الصيغ اللغوية، أهمها الأفعال المساعدة نحو: "يمكن" و"يجب" وغيرهما. ويشار إلى ذلك أيضاً بأشباه الجمل مثل: "من المحتمل" و"من المؤكد" ونحوها، أو بالصفات نحو: "أكيد" و"ضروري"...إلخ.

يرتبط بما سبق أيضاً ما يسمى في اللسانيات الاجتماعية بـ Modality of Deference فالمرءوس يخاطب رئيسه بتراكيب تشير إلى المراعاة والتكريم Deference. في هذه الحال، ينقص من ثقته الزائدة، وينقص اقتناعه، ويستخدم الملطفات مثل: "نوعاً ما" أو "أنت تدري"؛ كما يستخدم الأسئلة التذييلية Tag Questions، مثل: "يفتح المعرض أبوابه الساعة العاشرة، أليس كذلك؟"، وكذلك تستخدم أنماط التنغيم الصاعد الذى يزيل التوكيد عن فعل الإخبار Unassertiveness. هذه التنوعات جميعاً ذات أهمية عظمى للإفصاح عن علاقات القوة Power Relationships: فهناك -مثلاً- صيغ مميزة تمييزاً دقيقاً لعمل الالتماس، تتدرج وفقاً لدرجات التأدب[٤٣].

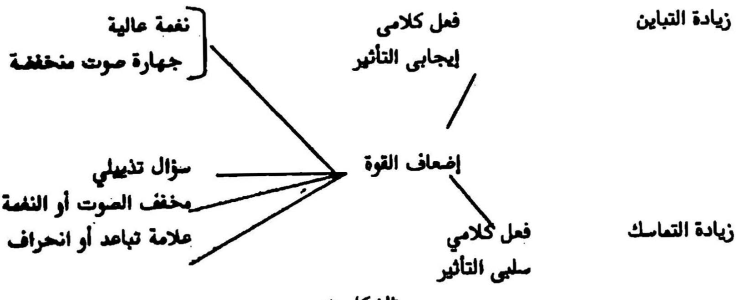
مهما يكن من أمر، فإن المعنى الأول مما ذكرته جانيت هولز، يزود بدرجة صدق المتكلم وبصلاحية القضية التي يعبر عنها المنطوق. يمكن للمتكلم -مثلاً- أن يتشكك كثيراً في صلاحية المعلومة أو سلامتها Validity of the Information، هذه المعلومة التي تحتوي عليها القضية. عندما يضعف المتكلم قوة المنطوق الذى يعبر عن قضية ما، فإنه يعبر بهذا عن عدم الصدق، أو عن عدم رغبته في اتخاذ رد فعل على صلاحية تلك القضية، كأن يقال: "(لست متأكداً على الإطلاق) من صدق كلامه". ينبه مثل هذا المنطوق إلى تفاوت درجات قوة الإضعاف -إن صح القول- بين تعبير وآخر، عن فعل كلامي واحد: قد يكتفي المتكلم بنفي التأكد في منطوقه في حالة بعينها، وقد يطلق النفي لزيادة إضعاف قوة المنطوق، وبالتالي زيادة التشكك أو التردد إزاء القضية المعبر عنها في حالة أخرى.

تعكس الوسائل اللغوية التي تستخدم للتعبير عن درجات إضعاف للقوة أو تقويتها، تعكس مدى التزام المتكلم بصدق القضية التي يعبر عنها المنطوق، وهو ما كان جون لاينز John Lyons قد وصفه -على طريقته في بحث الدلالة اللغوية- بأنه وسيلة للتعبير عن الحال المعرفية للمتكلم Epistemic Modality[٤٤].

ليست هناك وسائل يمكن معها القول باختصاصها بمعنى من المعنيين اللذين حددتهما جانيت هولمز دون الآخر؛ فما يستعمل مع المعنى الأول من وسائل لغوية معدلة للقوة الإنجازية، يصلح أن يستخدم أيضاً للتعبير عن المعنى التأثيرى. يعبر تعديل قوة المنطوق مع المعنى التأثيرى عن تنوع المسالك والتصرفات إزاء المستمع، انتقالاً من مجال التصرفات الإيجابية جداً إلى مجال التصرفات السلبية جداً. بناء على ذلك، عدّ فحص إسهام استراتيجيات تعديل القوة، فى علاقة المتكلم بالمخاطب، طريقة من طرق تحليل المعنى التأثيرى لإضعاف قوة المنطوق أو تقويتها. فى هذا المقام، تطرح جانيت سؤالاً عن مدى تأثير استراتيجيات التعديل فى تحقيق التماسك الاجتماعى بين المتكلم والمخاطب حيناً، أو تحقيق التباين الاجتماعى بينهما حيناً آخر. تبين جانيت العلاقات الممكنة بين استراتيجيات التعديل والمعنى التأثيرى (وهى استراتيجهات يعبر عنها فى حدود تأثيرها فى علاقة المتكلم بالمستمع) من خلال الشكل الآتى:



(الشكل ١)



(الشكل ٢)

يستنبط مما سبق عدة أمور، من أهمها:

١- أن إضعاف الفعل الكلامى سلبى التأثير (وهو ما ندعوه بالتلطيف) يعد- فى هذه الحدود- استراتيجية مهمة فى تطور العلاقة بين المتكلم والمخاطب، أو لنقل: إنه من أجل إضعاف التباين الاجتماعى بينهما، بالإبقاء على هذه العلاقة. بيان ذلك أن إضعاف قوة منطوق

غير مرحب به، إنما هو تعبير عن مشاعر إيجابية، يمتلكها المتكلم تجاه المخاطب، هذه المشاعر التي تزيد تماسك العلاقة بينهما.

٢- أن تقوية الفعل الكلامي إيجابي التأثير، يمكن بالمثل أن تفسر على أنها تعبير عن الصداقة أو الزمالة بين المتكلم والمخاطب. من ثم، ينظر إلى المفردات بين القوسين في المنطوقات الآتية، على أنها تشغل الوظيفة التأثيرية ذاتها، على رغم اختلاف الاستراتيجيات المستخدمة:

أ- ماذا تعتقد يا ب؟

ب-(حسناً) (أعتقد) أن س كان الأغبى.

- (حقاً) كان ذلك كرماً شديداً.

٣- أن إضعاف الفعل الكلامي إيجابي التأثير، يمكن أن يفسر على أنه استراتيجية لزيادة التباين الاجتماعي بين المتكلم والمخاطب. يتبع ذلك جعل تخفيف تأثيرات الفعل الكلامي الإيجابي إنقاصاً لقوة التماسك بينهما، لا استبقاء له.

٤- أن تقوية الفعل الكلامي سلبي التأثير، تعد استراتيجية لإضعاف المودة وتقوية التباين الاجتماعي بين المتكلم والمخاطب. من ثم، تعدنا المنطوقات الآتية، باستراتيجيات مختلفة لتعديل القوة الإنجازية التي تحتوي عليها، معبرة عن أنماط متباينة من المعنى التأثيري.

- (أحسب) أنها تجيد القراءة (لدرجة ما) [التعبير هنا عن معنى تأثيري إيجابي أضعف فيه المنطوق].

- (لن أتردد) في أن أرده إليك (ممزقاً) [التعبير هنا عن معنى تأثيري سلبي قوي فيه المنطوق].

بناء على ما تقدم، يحسن بنا أن نجعل استراتيجيات إضعاف القوة الإنجازية للأفعال الكلامية أو تقويتها جانباً من جوانب النظام المعقد لما يسميه كل من براون Brown وليفنسونLevinson، باسم "الانطلاق الاجتماعي "Social Accelerator" و"الكبح الاجتماعي "Social brake" اللذين يمارسهما المتكلمون على نحو نظامي عفوي لزيادة التباين الاجتماعي عند التفاعل أو إنقاصه"[١٥].

لعل تجانف المتكلم -في سياقات بعينها- عن الأمر المباشر إلى الالتماس ونحوه، مما يعكس طبيعة العلاقة بين المتكلم والمستمع، ويكشف عن مدى التباين الاجتماعي بينهما. يقول كلارك Clark وشانك Schunk: "عندما يقوم الناس بعمل التماسات، فإنهم يميلون إلى ذلك ميلاً غير مباشر. إنهم يتجنبون بعامة الأوامر، نحو: "أخبرني عن الوقت!" التي هي التماسات مباشرة، ويؤثرون الأسئلة نحو: "هل يمكنك أن تخبرني عن الوقت؟" أو التبليغات نحو: "أحاول أن أعرف كم الساعة" تلك التي تعد التماسات غير مباشرة"[١٦].

(جـ) وسائل تعديل القوة

يتخذ المتكلمون من الوسائل ما يمكن أن نصنفه في نوعين اثنين رئيسين:

(أولهما) ما يمكن تسميته بالوسائل الخارجة عن نطاق اللغة: كالسلوكيات الحركية، مثل: الحركات الجسمية، والأوضاع الجسمية، وتعبيرات الوجه والعينين ونحوهما. يمكن لهذه الوسائل الحركية أن تصنع بمفردها موقفاً اتصالياً خاطفاً، ولكن وظائفها الخطابية تظهر فعالياتها مصاحبة أفعال الكلام. من أجل ذلك، كان جون أوستين يسميها "مصاحبات المنطوق "Accompagniments of Utterance" يقول: "قد تصحب المنطوقات بحركات جسمية: غمزات العين، وإشارات الأصابع، وهزات الأكتاف، وتقطيب الوجه"[١٧]. للحركات طبقات يحدد

العرف الاجتماعي السياق الذى يناسب كل طبقة منها ودورها فى تقوية القوة الإنجازية للمنطوق الذى تصاحبه أو إضعافها.

و(الآخر) الوسائل اللغوية: تركيبية، وغير تركيبية. من الوسائل اللغوية غير التركيبية: اللجلجة أو التردد فى الكلام، والوقفات، ونغمة الصوت ونحوها. وهذا النوع هو الذى يعنينا هنا حتى نقف على رصيد الوسائل اللغوية التى تعرفها العربية لكل استراتيجية من الاستراتيجيتين السابقتين، وهو رصيد يستعصى علينا هنا حصره حصراً وتقييده تقييداً. ما نعالجه فى هذه الدراسة قدر ضئيل من المصادر الإنجازية للعربية، وإن كان كافياً لعرض صورة مناسبة عن تعديل القوة الإنجازية فى الخطاب العربي.

(أولا) وسائل التقوية

يمكن أن نميز-فى العربية- بين أربعة أنواع من الوسائل اللغوية المستخدمة لتقوية قوة المنطوق الإنجازية، وهي: وسائل التشكيل الصوتى Prosodic Devices، والوسائل التركيبية Syntactic devices، والوسائل المعجمية Lexical Devices، والوسائل الخطابية Discoursal Devices.

جـ/١ وسائل التشكيل الصوتي

وتسمى أيضاً باسم الوسائل التطريزية. ويقصد بها: نوع النغمة، والنبر، وجهارة الصوت، والنغمات التقابلية Contrastive Pitches (وهى النغمات الأدنى أو الأعلى من نغمة المتكلم العادية) وجهارة الصوت التقابلية Contrastive Volume. هذه الوسائل جميعاً وسائل فونولوجية توظف فى تقوية قوة المنطوق، كأن تقول: "غبي!" [فى جهارة الصوت الأقصى]. وقد تستخدم جهارة الصوت الأدنى مع النغمة الأشد انخفاضاً لتعزيز القوة الإنجازية لمنطوقات سلبية التأثير، مثل: "مغرورا". وقد تستخدم النغمة الأشد انخفاضاً لتعزيز قوة المنطوق إيجابى التأثير أيضاً، كقولك: "ظريف!" أو "عظيم!" ونحو ذلك.

المعوّل عليه فى كل حال، هو سياق الموقف الذى يعين كنه المعنى التأثيرى للنموذج التشكيلي. بيان ذلك أن المنطوق الأخير مثلاً "عظيم!" يمكن أن يدل على معنى تأثيرى يضاد الحقيقة، وهو-إذ ذاك- تعبير عن المعنى على سبيل المفارقة Ironic Meaning. فى مثل هذه الحال، سيدل المنطوق على ضد معناه الحقيقى أو الحرفي. من أجل ذلك سيستلزم المنطوق نغمة هابطة ساخرة وجهارة صوت منخفضة.

والنبر التعبيرى من النماذج الفونولوجية التشكيلية الدائرة فى خطاب المواجهة. يستخدم النبر القوى لتعزيز قوة المنطوق الإنجازية، كقولك: "فظيع!" [وذلك بنبر المقطع الأخير نبراً قوياً، تمطل معه الحركة الطويلة مطلاً زائداً يناسب تعزيز معنى الاستحسان أو الاستهجان وفقاً لإيجابية المنطوق أو سلبيته].

جدير بالإشارة أن الوسائل الفونولوجية التشكيلية ليست من بنية المنطوقات فى الشفرة المكتوبة. وعندما ينص عليها الكاتب، فإنه يدل بذلك على أهميتها ولزومها من حيث هى محددات صوتية سياقية مهمة فى تفسير المعنى. يكثر ذلك فى لغة القص وفى الحوار المسرحى الذى يحاكى الحوار المنطوق فى الواقع. من أمثلة ذلك فى لغة القص ما يرويه الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) عن أحد بخلائه؛ وهو ابن أبى المؤمل، قال: "فلما حضر وقت الغداء، صوت بغلامه-وكان ضخماً، جهير الصوت، صاحب تقعير وتفخيم وتشويق وهمز وجزم- يا مبشر! هات من الخبز تمام عدد الرءوس"(١٨). جهارة الصوت والتقعير ونحوهما وسائل فونولوجية تشكيلية اتخذها ابن أبى المؤمل فى كلامه، من أجل تعزيز قوة المنطوق التوجيهى الإنجازية.

جـ/٢ الوسائل المعجمية

يقصد بالوسائل المعجمية ما قد يستخدمه المتكلم -في بعض السياقات الاتصالية- من عناصر معجمية تضيف قوة إلى قوة المنطوق الإنجازية. وتتنوع صور التقوية هنا وفقاً لما توجه إليه هذه العناصر: فقد توجه إلى المتكلم، أو إلى المستمع، أو إلى المحتوى القضوي.

جـ/١/٢ المقويات الموجهة إلى المتكلم

يقصد بالمقويات الموجهة إلى المتكلم Speaker-oriented boosters العناصر المعجمية التى تشير إلى صدق المتكلم أو ثقته بما يعلم. الأمثلة الآتية من نصوص مكتوبة أدبية:

- "لقد عجبت يومئذ من هذه الوهلة؛ لأننى (أعلم على التحقيق) أن الفتاة شاهدت المكتبات فى المدرسة، وشاهدتها فى السوق"[٤٩].
- "على أننى (أعتقد) يا صاحبى أن الطريق الوحيد الذى فتح لنا من هذه المتاهات، هو طريق كتبت عليه كلمة واحدة، لا تتبدل فى مشكلة من المشكلات، وهى كلمة التعاون"[٥٠].
- "وإننى (لأؤكد لك) أننى لو ملكت الفصل قولاً وعملاً فى قضية المذاهب الاجتماعية، لأوجزت الحكم وحسمت الخلاف"[٥١].
- "إنى (واثقة) أنك لن تفعلى شيئاً"[٥٢].

مما ينبغى لنا ملاحظته هنا أن هذه العناصر المعجمية المقوية الموجهة إلى المتكلم تشيع فى الشفرة المنطوقة بخاصة؛ لقيام الموقف الاتصالى على التفاعل المباشر، ومن ثم يكثر أن يدور فى المحاورات ما يسمى باسم "القواطع الأسلوبية Style Disjuncts"، نحو: بأمانة، صراحة (بصراحة)، بصدق ....، وغيرها:

- (بصراحة) هذه عيشة مضنية[٥٣].

جـ/٢/٢ المقويات الموجهة إلى المستمع

يقصد بالمقويات الموجهة إلى المستمع hearer-oriented boosters العناصر المعجمية التى تشير إشارة ضمنية أو صريحة إلى معرفة المستمع، أو إلى المعلومة التى تصنع خلفية مشتركة بينه وبين المتكلم. المثالان الآتيان من بخلاء الجاحظ يوضحان ما سبق:

- "اعلم أنى منذ يوم ولدتها، إلى أن زوجتها، كنت أرفع من دقيق كل عجنة حفنة، وكنا (قد علمت) نخبز فى كل يوم مرة، فإذا اجتمع من ذلك مكوك بعته"[٥٤]. [من كلام مريم الصناع، وكانت زوجت ابنتها، فحلتها الذهب والفضة، فسألها زوجها: أنى هذا يا مريم؟].

"والنبيذ- (ما علمت)- والله يذهب بالحفظ أجمع"[٥٥]. [من كلام لابن غزوان-أحد بخلاء الجاحظ- وكان المكى قد ضبطه متلبساً بسرقة مخدته، فزعم ابن غزوان أنه جاء إليه ليسوّى رأسه، فلما صارت المخدة فى يده نسى ما جاء له!].

فى الشفرة المنطوقة تكثر عناصر معجمية خاصة، مثل: طبعاً، أو بالطبع. وربما اجتمع فى المنطوق الواحد بالشفرة المنطوقة عنصران اثنان، مثل:

- "(أنت تعرف) (بالطبع) أن مريض ضغط الدم يمنع من .... [من حوار إذاعي].

يفسر "هاليداى" Halliday و"رُقية حسن" استعمال (بالطبع) بأنها تعنى- إذا نغمت- (أنت علمت ذلك من قبل). فإذا خفضت قصد بها "أوافق على الحقيقة". من ثم، فإنها تستعمل استعمالاً نمطياً فى إزالة الشك عن المستمع، حتى يوافق على شىء ما، يدرك المتكلم أنه يأباه. من أجل ذلك فإنها تمتلك قوة المخالفة adversative force[٥٦].

تكشف المسألة السابقة عن ضرورة التنبيه إلى أن تلك العناصر يمكن لها أن تضعف قوة المنطوق الإنجازية أيضاً. والمعول عليه في تعيين استراتيجية دون أخرى، هو موقعها من المنطوق، وسياق المنطوق الاتصالي، وطبقة التنغيم. نلحظ هنا أن وضع شيء منها في آخر المنطوق، أو استخدامه لخلع صفة المعرفة على المستمع الذى لا يعرف، أو تنغيمه فى غير طبقة التعزيز؛ مما يغير استراتيجية التعديل إلى الإضعاف.

جـ/٣/٢/ المقويات الموجهة إلى المحتوي

يقصد بالمقويات الموجهة إلى المحتوى Content-oriental boosters الوسائل المعجمية التى تستخدم من أجل تقوية القوة الإنجازية للمنطوق بإثبات صحة القضية التى يعبر عنها، أو توكيد صلاحيتها. وهذه الوسائل صيغ دالة على الحالة المعرفية المجردة عن مقولة الشخص Impersonalized epistemically modal forms، والمؤكدة للمحتوى القضوي. إن وسائل نحو: الواقع، مؤكد (من المؤكد، بالتأكيد) لا ريب، لا نزاع في، لا جرم، الحق أن (حقاً) ... إلخ، مما يعزز قوة المنطوق الإنجازية، بإثبات صحة المحتوى القضوي:

- "(مما لا نزاع فيه) أن العاشق أصدق الناس فى شكوكه، حينما يبنيها على أسباب صحيحة وحقائق ملموسة"[٥٧].

مما ينبغي لنا ملاحظته هنا أن من المقويات الموجهة إلى المحتوى، ما هو أشد ارتباطاً بالشفرة المكتوبة الأدبية، مثل: لا مراء (لا مريّة)، لا جرم ونحوها. ومن تلك المقويات ما يبدو أشد دوراناً فى الشفرة المنطوقة مثل: الواقع، أكيد وغيرها. كما تجدر الإشارة إلى أثر التنغيم فى توجيه وظيفة تلك الوسائل: تقوية وإضعافاً. يقول هاليداى ورقية حسن عن (بالتأكيد) مثلاً: "إذا نغمت "بالتأكيد" فإنها تدعو المستمع إلى أن يقبل القضية التى نطق بها. وإذا خفضت كان لها من المعنى ما يكون لمعادلها الرابط Cohesive equivalent، أي: هل أنا على حق فى فهمى ما قيل تواً؟" [٥٨]

وقد يدخل المتكلم إلى القضية ما يسمى بالعنصر البؤرى Focal Element الذى يتخذ في العربية هيئة الظرف أو الجار والمجرور الدالين على التشديد، مثل: مطلقاً، (على الإطلاق)، كاملاً (بالكامل)، تماماً (على التمام) بالضبط وغيرها.

جـ/٣ الوسائل التركيبية

يقصد بالوسائل التركيبية طرق نظم المنطوقات وبناء الأساليب. تعرف العربية وسائل تركيبية عدة لتقوية قوة المنطوق الإنجازية. عالج البلاغيون العرب القدماء كثيراً من تلك الوسائل، مبينين وظائفها وآثارها فى تبليغ مقاصد المتكلمين فى حقل علم المعاني. فى هذا الموضع ينظر إلى بعض الوسائل التركيبية من منظور تعديل القوة الإنجازية باستراتيجية التقوية، لا سيما ما نراه منها على أهمية خاصة فى التفاعل اللغوى المباشر. نختار هنا الأبنية الاستفهامية والتبليغات التذييلية.

إن التفسير التداولى لمنطوقات مثل: "أليس شعرها جميلاً؟!" و"ألا تنفرد بصوت حلو؟!" و "ألم تكن حفلة الأمس رائعة؟!"، يبين أن محتوياتها التبليغية ترتبط بقوة التزام المتكلم بقضايا إيجابية خاصة؛ وذلك أن المحتويات القضوية معلومة عند المتكلم والمستمع من قبل. يعنى هذا أن القالب التركيبى الاستفهامى قد جعل وسيلة لإضافة قوة إلى قوة المنطوق الإنجازية، فى سياقات لا يكون السؤال عن محتوى القضية أثناءها هو وظيفة المنطوق الأولية.

لا تعنى قوة التزام المتكلم هنا التقرير قدر ما تعنى التعجب من المحتوى القضوى الذى أودع المنطوق؛ وذلك أن المستمع -كما ألمحنا- يدرك أن المتكلم يجاوز ذلك إلى تزويد منطوقه بقوة تعجبية، فجعله فى الاستفهام البلاغي. وقد وقف غير واحد من الباحثين فى نظرية أفعال الكلام

على المنطوقات الاستفهامية من هذا النوع، وأبانوا عن أنه مفترض من قبل، وأنه التعجب الذى يكسب المنطوق قوة[59]. والتفت ر.أ هدسون R.A. Hudson إلى الأسئلة البلاغية (أو المجازية) Rhetorical Questions معرفاً إياها بأنها صيغ استفهامية ذات قوة تعجبية[60]. والتفت ج. ليتش G. Leech و ج. سفارتفيك J. Svartvik إلى الفرق بين الأسئلة التعجبية التى تجر المتكلم إلى الموافقة فى قوة، وبين الأسئلة المجازية الأخرى التى تبدو تبليغات قوية أو مؤثرة[61].

أرى أن نجعل من الأبنية الاستفهامية المعززة لقوة المنطوق الإنجازية، البنية: (لم لا تستطيع أن تفعل س؟). نرى أن هذا النمط يرتبط ارتباطاً وثيقاً جداً فى قوته بالأمر المتلو بـ (لم لا تستطيع؟). التركيبان: "لم لا تستطيع أن تتركها وحدها؟!" و "اتركها وحدها، لم لا تستطيع؟!" يمتلك كل منهما القوة الإنجازية ذاتها، وهما ينطلقان من بنية عميقة واحدة. ولا يمنع هذا من تفاوت أحدهما عن الآخر فى شيء من خواصه؛ فالتركيب الأمرى مقيد بمخاطب، وغرضه محاولة التأثير فيه. أما التركيب الاستفهامى فغرضه بالأحرى التعبير عن أفكار أحدهم تجاه موقف بعينه. من أجل ذلك، نوافق أنا ويزربيكا Anna Weirzbicka الرأى بأن التركيب الاستفهامي، يعد فى جوهره نوعاً من الانتقاد. وهو انتقاد مهيّج، ولكنه فاقد التأثير. أما التركيب الأمرى فهو فى جوهره نوع من التوجيه الذى يهدف إلى تصحيح موقف غير مرض[62]. أما التبليغ التذييلي، فهو وسيلة تركيبية أخرى من وسائل إضافة القوة إلى قوة المنطوق الإنجازية. فى مثل قولنا: "كان يوماً جميلاً، كان يوماً" لا نرى للتذييل محتوى قضوياً، ولكنه يعبر عن مدى التزام المتكلم بالقضية المخبر عنها؛ أى أنه محض وسيلة لإضافة قوة إلى قوة فعل الإخبار.

جـ/٣ الوسائل الخطابية

يقصد بالوسائل الخطابية الوسائل الخارجة عن النص أو ما يسمى "وسائل ما وراء العملية التداولية meta pragmatic devices"، وما يتفرع عن ذلك من وسائل لغوية فرعية، تضيف قوة إلى قوة المنطوقات الإنجازية. وقد كان لعلم اللغة النصى تقدمه إلى العناية بموقفية النص من خلال سلكه فى سياقات اتصالية. كذلك تفهم مقصدية النص فى إطار تداولية نصية، اهتمت بها نظرية التعامل اللغوى Sprechhandlungstheorie ونظرية أفعال الكلام Sprechakttheorie[63].

من أهم الوسائل الخطابية التى تتضافر فى النص أو الخطاب تحقيقاً لوظيفة التقوية: تعيين الفعل الأدائي، والتكرار، والعلامات الرابطة، ووسائل ما وراء الخطاب:

جـ/٣/١ تعيين الفعل الأدائي

تعيين الفعل الأدائى وسيلة صريحة دالة على غرض المنطوق الإنجازي؛ نحو: أسألك، أخبرك، أحذرك...إلخ. يخلو المنطوق غالباً من الفعل الأدائى اعتماداً على دور السياق، مثل: "زواجاً موفقاً إن شاء الله" (أي: "أرجو"). وحينما يعين المتكلم غرض المنطوق الإنجازى بفعل أدائى صريح، فإنه يريد أن يجعل ذلك نوع توكيد أو تقرير للقوة الإنجازية. كان أوستين يرى التصريح بالأفعال الأدائية مما يجعل قوة المنطوقات أوضح[64]. وكان ليتش يرى أن المتكلم يستخدم مثل تلك الأفعال عندما يريد أن يوقع نبراً خاصاً على قوة المنطوق الإنجازية[65].

يزيل تمام بن جعفر-أحد بخلاء الجاحظ المعروفين- (فى رده على شكوى أحدهم إليه ضرسه) يزيل غموض الغرض الإنجازى لمنطوقه الاستفهامى قائلاً: "(عجبت) كيف اشتكيت واحداً ولم تشتك الجميع"[66].

جـ/٣/٢ التكرار

وهو وسيلة بلاغية مهمة يقصد إليها المتكلم لتقوية قوة المنطوق الإنجازية. يقولون: الشيء إذا تكرر تقرر. والتكرار تعرفه الشفرتان: المنطوقة والمكتوبة كلتاهما، وإن كان تأثيره فى

بنية الشفرة المنطوقة التلقائية أقوى. فضلاً عن تكرار المنطوق بتركيبه، قد يكرر بتغيير طفيف في هذا التركيب. ويمثل للحالة الأخيرة بالمنطوق التالي من كلام لأبي مازن-أحد بخلاء الجاحظ- لجبل الغمر الذى لجأ إليه، فتساكر أبو مازن، وقال لجبل: "سكران والله، (أنا والله سكران!)" [٦٧].

جـ/٣/٣ العلامات الرابطة

العلامات الرابطة Linking Signals من الوسائل الخطابية الأساسية التي تعزز قوة المنطوق الإنجازية. تعرف العربية كثيراً من تلك العلامات نحو: إلى جانب ذلك، فضلاً عن ذلك، علاوة على ذلك، أكثر من ذلك...إلخ. هذه العلامات نوع من الحشو الخطابي الذى تستخدمه العربية-فيما يثبته البحث اللغوى التقابلي- أقل مما تستخدمه لغات أخرى كالإنجليزية [٦٨].

تدخل تلك العلامات فيما يسميه هاليداى ورقية حسن باسم "روابط الإضافة Additive Conjunction" من النوع الأول الذى يؤدى هذه الوظيفة العامة ذاتها، وهى وظيفة الإضافة؛ أى إضافة معلومة، أو تكملة كلام سابق [٦٩].

وقد تستخدم روابط من نوع آخر لوظيفة التقوية أيضاً، نحو: مع هذا، مع أن، على رغم كذا ونحوها. الرابط الأخير مثلاً يستخدم بقوة "أسلم بأن". وهذه الروابط جميعاً مما يسميه هاليداى ورقية حسن باسم "روابط المخالفة adversative conjunction" من النوع الأول الدال على هذه الوظيفة العامة ذاتها [٧٠]. النموذجان الآتيان يوضحان ما سبق:

- "طارق: تريدين أن تتركى هذا البيت؟
  نادية: هذا ما فكرت فيه من زمن طويل.
  السيدة: وأين كنت ستذهبين؟
  نادية: هذا شأني وحدي.
  طارق: دعيها يا أمى تتخذ القرار الذى يريحها.. وسيدهشك أن أقول: إنى أوافقها على هذا القرار كل الموافقة.
  السيدة: توافقها؟
  طارق: (أكثر من ذلك) أقول: إنى فكرت فيه منذ لحظات...." [٧١].
- "قيل للحارث [من بخلاء الجاحظ]: والله إنك لتصنع الطعام فتجيده، وتعظم عليك النفقة، وتكثر منه، وإنك لتغالى بالخباز والطباخ...، ثم أنت-(مع هذا كله) لا تشهده عدوا لتغمّه، ولا وليا فتسرّه، ولا جاهلا لتعرفه، ولا زائراً لتعظمه" [٧٢].

ولاشك أن الروابط من النوعين السابقين ذات علاقة مباشرة بالموقف Situation، والوسيط Medium، والتأثير المقصود Intended effect. ولا ينفصل الحشو والترابط أحدهما عن الآخر انفصالاً كلياً، ولا يتصل أحدهما بالآخر اتصالاً كلياً فى الوقت نفسه. كلما زاد الحشو زاد الترابط، ولكن زيادة الترابط لا تؤدى دائماً إلى زيادة الحشو [٧٣].

يمكن أن نجعل لوظيفة التقوية روابط من نوع آخر، نحو: "إذن" التى تدخل فى الروابط السببية Casual Conjunction من النوع الثالث المسمى باسم "الروابط السببية الدالة على الحال أو الملابسة Condition/ Circumstance". من هذه الروابط "هكذا". التى تدخل فى النوع الفرعى الأول من الروابط السببية أيضاً، هذا النوع الذى يدل على السبب والنتيجة reason/ consequence. النموذجان الآتيان يوضحان ما سبق:

- "الشاب: ولماذا لم تكتبى لى بذلك قبل عودتي؟
  السيدة: ربما..
  الشاب: هو (إذن) عمل تخجلين منه؟ [٧٤].

- "[توطئة ودورات ذاتية]"(وهكذا)" انطلقت في مخيلة صاحبنا أوهام وأشباح لا عداد لها في تلك الساعة القصيرة"[٣٣].

جـ/٤ وسائل ما وراء الخطاب

تعرف العربية وسائل أخرى، ترتبط من حيث الوظيفة- بالوسائل الخطابية ارتباطاً قوياً؛ هي المفردات والعبارات التي تعد وسيلة لغوية صريحة لإبراز وعي المتكلم الذاتي بمجرى الخطاب وحالته، وإن لم تكن من بنية النص المنطوق أو المكتوب، نحو: أشدد، أكرر، أعود فأكرر، أقول ثانية، قلت أكثر من مرة، دعني أشدد ... إلخ.

- "السيدة: (قلت لك أكثر من مرة) دعيني أنا أتصرف"[٣٦].

ومن وسائل ما وراء الخطاب ما يتجه إلى تقوية إسهام المشارك في التفاعل، نحو: كما تقول، كما قال فلان لتوه، كما ذكرت، كما ذكر فلان من قبل، ... إلخ. هنا نوع آخر من مصادقة المتكلم على إسهام المستمع. والمصادقة نوع تقوية للمنطوق. نلحظ هنا أن مثل تلك الإقحامات Interjections تتردد في العربية ترددا أقوى من لغات أخرى من غير فصيلتها كالألمانية والإنجليزية والفرنسية. لعل ذلك يرجع إلى أن العربية تنطلق من ثقافة شفهية تركت آثارها في خصائص السبك وهيئاته.

(ثانيا) وسائل الإضعاف

من سياقات الاتصال ما يحتاج إلى إضعاف المتكلم لقوة المنطوق الإنجازية. تعرف إستراتيجية الإضعاف من الوسائل ما عرفته استراتيجية التقوية من حيث النوع، ولكنها مختلفة من حيث الكيفية.

جـ/١ وسائل التشكيل الصوتي

من أهم هذه الوسائل: منسوب التنغيم، والنبر الضعيف، وجهارة الصوت المنخفضة، والنغمة العالية في سياق مناسب:

لعب منسوب التنغيم دوراً كبيراً في حقل القوى الإنجازية في العربية. هناك نمط من التنغيم الهابط- الصاعد الذي يعبر عن السلوك المعرفي عند المتكلم، وهو وسيلة فونولوجية مهمة لتخفيف قوة المنطوق الإنجازية. في مثل قولنا: "أنت أ هـ ٧ و ج!" يخفض ذلك التنغيم حدة النقد، كما يخفض قوة المنطوق التوجيهي من الأمر إلى الالتماس في مثل: "املأ الفراغ ٧ أعلى!".

من ناحية أخرى، فإن تخفيف النبر على مقطع بالكلمة، وما يصحبه من انخفاض جهارة الصوت، يؤدي إلى إضعاف قوة المنطوق. نبر المقطع الأول من الفعل "اكتب" نبراً ضعيفاً يجعل الأمر إذناً بالكتابة فحسب في سياق مناسب.

أما النغمة العالية، فتستخدم في سياقات خاصة- علامة على تجرد المتكلم أو تنصله من مسئولية التصديق بصحة منطوقه. نطق المنطوق: "أنت فيلسوف! في نغمة عالية يضعف من التصديق بصحة محتواه. يستنبط من هذا أن النغمة العالية ليست دائماً علامة على تعزيز قوة المنطوق. في سياقات مناسبة تبدو النغمة العالية وسيلة صوتية تشكيلية لإضعاف القوة أيضاً. ولننظر الآن مثلاً إلى كلام ابن أبي المؤمل-أحد بخلاء الجاحظ- [رافعا صوته فيه بالتنويه والتشنيع حيلتين من حيله لإخجال ضيفه]: "هات يا مبشر لفلان شيئاً يطعم منه ، هات له شيئاً!"[٣٧]. سياق رواية الكلام يؤدي بنا إلى القول بأن النغمة التي استخدمها ابن أبي المؤمل كانت نغمة اصطناعية متكلفة ناشزة Falsetto. للتنويه والتشنيع في كلام ابن أبي المؤمل وسائل صوتية تشكيلية يحدد المقام مغزاها، وأنها من احتياله الماكر لإضعاف قوة الأمر انتظاراً لأن يرد الضيف- وقد اعتراه الخجل- "قد فعلت"؛ أي "قد أكلت!".

جـ/٢ الوسائل المعجمية

يشار إلى العناصر المعجمية الدالة على التنصل disclaimers أو الاحتراس hedges باصطلاح "مخفف النغمة downtoner"[٧٨]. ويطلق عليها ب. براون P. Brown اسم "آليات طرح المسئولية deresponsionalizing mechanisms"[٧٩].

جـ/٢/١ المضعفات الموجهة إلى المتكلم

وهي مضعفات أو مخففات معجمية يستخدمها المتكلم في السياقات المناسبة ليدل بها على تحفظه إزاء منطوق بعينه. وهو تحفظ بعيد عن شكوك المتكلم في صحة القضية التي يعبر عنها. يغلب أن تعبر هذه العناصر المعجمية عن الحالة السلوكية المعرفية عند المتكلم، نحو: أظن، أخمن، أفترض، أحسب، أقدر، إخال، أعد، يخيل لي، يبدو لي، أستنبط، أستنتج ...إلخ.

بالإضافة إلى ذلك، هناك قوالب تعبيرية تدل على تحفظ المتكلم عند تبريره فعلا كلامياً على نحو خاص، مثل: إن لم أكن مخطئاً، إن لم أكن أسأت فهمك، إن لم أكن أخطأت سماعك...إلخ.

جـ/٢/٢ المضعفات الموجهة إلى المستمع

تعتمد هذه المضعفات على قدرة المستمع أو رغبته في التعاون مع المتكلم، نحو: يمكنك كذا، تستطيع كذا، وغيرهما. وربما استخدم المتكلم من القوالب التعبيرية ما يعبر عن تنصله من أداء الفعل الكلامي، مثل: "إذا لم أسبب لك إزعاجاً..." و"إذا لم تكن مشغولاً...". وهذه المكونات الشرطية تصاحب غالباً منطوقات توجيهية، سواء أوقعت في الصدر أم في العجز. وربما صاحبت مثل تلك المكونات منطوقات إخبارية مثل: "أدعوك إلى الغداء غداً (إذا أحببت) و "(إذا لم تكن مشغولاً) فسوف أزورك مساء اليوم".

وربما امتاز الخطاب العربي بتلطيف قوة الأمر عن طريق الدعاء للمستمع، الدعاء الذي يرد -من حيث الموقع من المنطوق- بعد الأمر، نحو: "اربط -(عافاك الله)- بدل العود بإبرة"[٨٠]. [يعني عود المسرجة] و"إن الناس يمزحون ويلعبون ولا يؤخذون بشيء من ذلك، فرد القميص (عافاك الله)"[٨١] [من كلام لزبيدة، وكان قد سكر ليلة، فكسا صديقاً له قميصاً، ثم أراد ردّه].

جـ/٢/٣ المضعفات الموجهة إلى المحتوى

في العربية بعض العناصر اللغوية التي تستخدم لإضعاف المحتوى أو التعبير عن عدم التأكد من صحته. وبناء على ذلك، تعد هذه العناصر احتراسات تلطيفية mitigating hedges، تؤدي إلى تلطيف قوة المنطوقات أو تخفيفها. يمكن أن نجعل من تلك العناصر، فقط، قليلاً، نوعاً ما، إلى حد ما، درجة ما، شيئاً ما ... إلخ. من ذلك مثلاً قولك: "طعمها حلو (نوعاً ما)".

هناك عناصر أخرى تظهر بونا دلاليا بين الحقيقة reality وما ظهر منها appearance، مثل: ظاهرياً، في الظاهر، اسمياً، شكلياً، نظرياً... إلخ، مثل: "تبدو (ظاهرياً) دمثة الخلق" و"(علمياً ونظرياً) المسألة محاولة، ولكن الصعوبة في التنفيذ والتطبيق"[٨٢].

وقد تستخدم وسائل أخرى للتنصل الصريح أو الضمني من صحة الإخبار مثل: افتراضاً، تخميناً، ادعاء، زعماً، وفقا لـ س...إلخ. من ذلك قولك: "(من المفترض) أنها لم تكذب" و"وفقاً لـ س هي أشدهن أدبا" و"(يدعى) بعض الشاهدين أنها مسرحية سيئة".

فضلاً عما سبق، هناك عناصر لغوية أخرى تدل على توقع أو جواز أو احتمال، مثل: يمكن، يحتمل، يجوز، يتوقع، من الممكن، من المحتمل، من المتوقع ...إلخ.

جـ/٣ الوسائل التركيبية

يضعف المتكلم قوة المنطوق الإنجازية باستخدام وسائل تركيبية مختلفة. تعرف العربية عدداً كبيراً من تلك الوسائل. في هذا المقام، نقف عند أربع وسائل فقط منها، نراها بحاجة إلى الاهتمام، وهي: الأسئلة التذييلية، والتلطيف بأنماط خاصة من الاستفهام، ونفي الصفة، والعدول:

أما الأسئلة التذييلية، فهي الأكثر استعمالاً لهذا الغرض. في تداولية أفعال الكلام، نظر إلى الأسئلة التذييلية من حيث هي مضعفات لأفعال الكلام غير المرحب بها Unwelcome Speech Acts. من ذلك قولك: "أنت كنت معه، ألم تكن أنت؟" أو "أنا كنت على حق، ألم أكن هكذا؟"، وذلك عندما يؤدى كل منهما في تنغيم استفهامي صاعد، ينظر إليه على أنه طريقة ألطف للإخبار بأنك "كنت معه" وبأنني "كنت على حق"، على التوالي دون تذييل. جعلت أنا ويرزبيكا وصفها للبنية الإنجازية للجمل الإعلانية declarative sentences على النحو الآتي:

- أرى أن س.
  لا أريد أن أقول بأنني أعرف أن هذا صواب.
- أريدك أن تقول بأنه صواب، أو بأنه غير صواب.
- أزعم أنك ستقول بأنه صواب.

وإذا كانت الجملة الإعلانية متعلقة برأى بعينه، لا بمسألة حقيقية، فإن القوة الإنجازية سوف تضم أكثر من مكون واحد، نحو ذلك المثال الذى تضربه وتصفه لنا أنا ويرزبيكا:

- ماريا لطيفة، أليست كذلك؟
- أرى أن س.
- أزعم أنك ترى الرأى نفسه.
- لا أريد أن أقول بأنني أعرف أن هذا صواب (أى أنك ترى الرأى نفسه).
- أريدك أن تقول بأنه صواب أو بأنه غير صواب.
- أزعم أنك ستقول بأنه صواب[٨٣].

النمط السابق من الاستفهام التذييلي هو ما يطلق عليه فريزر Fraser اسم "التذييل ذو الاستقطاب المتناظر Contrastive Polarity Tags". أما النمط الآخر فهو ما يطلق عليه اسم "التذييل ذو الاستقطاب المتماثل Matching Polarity Tag"، مثل: "الجو حار، حار؟" [٨٤]، يتراوح هذا النمط الأخير بين وظيفتين خطابيتين رئيستين، هما: الوظيفة الترديدية، والوظيفة التفسيرية. أما الأولى: فهي ترديد منطوق سابق للمخاطب؛ كأن يوجه (أ) سؤالاً إلى (ب) عن معنى جملة، بلغة أجنبية، فيذكر (ب) معناها. يمكن-إذ ذاك- أن يردد (أ) شرح (ب) قائلا: "تعني: الحاجة أم الاختراع- ألا تعنى هذا؟". ولكنه لا يمكن أن يرد عليه قائلاً: " تعني: "الحاجة أم الاختراع"- تعنى هذا؟". أما الوظيفة التفسيرية: فكأن يفهم (أ) من كلام (ب) أنه مفلس تماما مثلاً، فيرد (أ): "أنت مفلس تماماً، أنت كذلك؟" [٨٥].

لا يعد النمط الأخير من استراتيجيات الإضعاف، ولكنه يبين أن المتكلم لم يتحقق من سماع المنطوق، إن كان سمع صواباً (وهو ما لا يشك فيه غالباً). المتكلم يريد هنا أن يتحقق من أنه فسّر ما سمعه تفسيراً صائباً.

استطاع فريزر أن يحدد نمطين تنغيميين شائعين للسؤال التذييلي:

(أحدهما) التنغيم النهائي الصاعد، وهو يدل عنده على رضا المتكلم عن الحال الراهنة، ويتضمن استجابة إيجابية.

و(الآخر) التنغيم هابط المنسوب، وهو يدل عنده على الاستياء والضجر، ويتضمن طلب المعذرة، والتماس الإقرار بصحة القضية[٨٦].

أما جانيت هولمز، فقد استطاعت أن تثبت من تحليلها مادة مستقاة من الإنجليزية أن التنغيم ذا المنسوب الهابط Falling Contour، يوظف أيضاً وسيلة من وسائل تخفيف قوة المنطوق الإنجازية، وليس التنغيم الاستفهامي الصاعد وحده، كما زعم فريزر[٨٧].

وتقودنا المادة اللغوية المتأملة في العربية، إلى الاتفاق مع جانيت هولمز فيما ذهبت إليه. في بعض السياقات، يهدف المتكلم بتنغيم تذييلات الأفعال الكلامية تنغيماً هابطاً، إلى إدخال المستمع إلى دائرة التفاعل وتشجيعه على الإسهام في المحادثة. بعبارة أخرى، يهدف إلى تشجيعه على أن يكون طرفاً في تقدير صدق القضية المعبّر عنها المتكلم في قوله مثلاً: "هذا كتابك، أليس هو؟" و"كانت حزينة وقلقة، ألم تكن هكذا؟" يعبر عن مشاعر إيجابية تجاه المستمع؛ لأنه يتغيا تشجيعه واستدراجه إلى المشاركة في التفاعل. المتكلم هنا يبدي توقفه عن الجزم بصحة القضية المخبر عنها بالمنطوق. وهذا نوع إضعاف لقوته الإنجازية.

ولعل ما لاحظه فريزر، من تعبير منسوب التنغيم الهابط في التذييلات، عن الاستياء والضجر، مما يناسب حالة بعينها؛ هي أداء التذييل في منسوب تنغيم هابط هجومي، لا ينتظر معه إسهام المستمع في التفاعل. من ناحية أخرى، فإن زعم فريزر بأن التذييلات الصاعدة تعبر دائماً عن رضا المتكلم، يصطدم بمنطوقات مثل: "هذا كتابي، أليس هو؟" حيث ينطق التذييل هنا في نغمة صاعدة، ولكنه -مع ذلك- يرمي إلى تلطيف قوة الاتهام. والاتهام لا يعبر بداهة عن رضا المتكلم.

هناك نمط آخر للتذييل، هو تذييل الأمر بجملة استفهامية. يكشف هذا النمط عن مجال واسع من القوى الإنجازية المشفرة فيه، وهي قوى إنجازية لا يمكن أن نعبر عنها بوساطة أفعال أدائية، مثل: "اجلس، ألا تريد؟"؛ فالتذييل هنا يعكس الرغبة في أن يكون المتكلم مهذباً مع زائر مميز. التذييل "ألا تريد؟" يستلزم رؤية الفعل الكلامي شيئاً يتوقع معه رغبة المخاطب في فعله. وهو يختلف عن مثل قولنا: "اجلس، هل ستجلس؟" الذي يستلزم النظر إلى الفعل الكلامي على أنه شيء يريده المتكلم. استخدام "ألا تريد؟" في موقف ينظر فيه إلى الفعل الكلامي على أنه من مصلحة المخاطب لا من مصلحة المتكلم، وتوظيف هذا التذييل في تلطيف قوة الأمر السابق عليه، وجعل الخطاب مهذباً، مما يجعل الاستفهام التذييلي الملحق بالأمر وسيلة تركيبية فعالة من وسائل تلطيف القوة الإنجازية في سياقات اجتماعية خاصة. وإذا كان للتقوية درجاتها، فللإضعاف أيضاً درجاته. تبدو درجات الإضعاف مع التذييل: "ألا تريد؟" في إنزال الأمر إلى العرض. وهذا يتواءم مع تقديم "ألا تريد؟" الفعل الكلامي على أنه شيء يرى المتكلم أن مخاطبه يريده أو يرغب في فعله. كذلك لا ينبغي أن ننظر إلى التذييل "هل ستجلس؟" على أنه يعبر عن مشاعر سلبية تجاه المستمع. نلحظ استعمال هذا التذييل غالباً لإنزال قوة الأمر إلى قوة الالتماس. ويتواءم هذا مع تقديم "هل ستجلس؟" للفعل الكلامي على أنه مرغوب فيه من جانب المتكلم.

كان صادوك Sadock ممن نظروا إلى الأمر الملحق بسؤال على أنه وسيلة من وسائل تلطيف قوة الأمر المباشر أو الالتماس الخشن. اجتهد صادوك في أن يبرز إلى حقل البحث الخلفية الحضارية لاستعمال الأمر في اللغة، يقول: "يبدو لي أن المسألة أعظم من كون الأوامر الملحقة بأسئلة تأدباً، وأعظم من كون الأوامر المجردة منها غير تأدب. أنا لا أرى فظاظة الأوامر جزءاً من معناها.

أحسب- على الرغم من ذلك- أن هناك قوانين محددة حضارياً لاستعمال اللغة، هذه القوانين التي تبين لنا أن من الفظاظة أو قلة الأدب أن نلتمس شيئاً التماساً مباشراً ممن هو ندّ لنا، أو ممن هو أرفع منا اجتماعياً(٨٨).

وأما التلطيف بأنماط خاصة من الاستفهام، فمنه الجملة الاستفهامية من النمط: "لماذا لا تفعل س؟". في سياقات مناسبة، يتضح لنا أن جملة من هذا النمط، يقصد بها الدعوة إلى فعل شيء، أو عرض فعله، أو اقتراح فعله، أو التماس فعله، مثل: "لماذا لا تزورنا الليلة وتتناول معنا العشاء؟" [دعوة]، أو "لماذا لا تجرب شيئاً من هذا الكعك؟" "[عرض] أو "لماذا لا تتصل به، إنه يستطيع مساعدتك" [اقتراح] أو "لماذا لا تكف عن هذا اللغو" [التماس أو انتقاد].

غني عن البيان أن التعبير بالأسلوب الاستفهامي المضمّن معنى العرض أو الاقتراح ونحوهما، يعني أن المتكلم لا يحاول أن يفرض رغبته على المستمع، بل يحاول أن يوجه اهتمامه إلى شيء يستحسن فعله فحسب. وهذا نوع تلطيف لقوة المنطوق الإنجازية.

وكانت ويرزبيكا ممن عنوا ببحث هذا النمط من الاستفهام ووصفه دلالياً. جرى وصفها له على النحو الآتي:

- أقول: أريدك أن تقول- إن استطعت- لماذا لا يفعل س؟
- أزعم أنك لن تستطيع (قوله).
- أرى أنه شيء طيب إذا فُعل.
- أقول هذا، لأنني أريدك أن تفكر فيه وأن تقول إذا كنت تريده أن يُفعل(٨٩).

تشترك العربية مع لغات أخرى في إنتاج نمط من الجمل الاستفهامية التي تستخدم عادة لعمل اقتراحات أو عروض أو دعوات على نحو ملطف، ولكنها لا تستعمل لعمل التماسات أو أوامر، وهو النمط (ماذا عن س؟) مثل: "ماذا عن تنظيم الوقت؟" [اقتراح] أو "ماذا عن تناول الغداء في...؟" [دعوة]. لا تصلح مثل هذه المنطوقات لعمل التماسات أو أوامر، لأن المتكلم يعرض كل منطوق فيها من جهة احتمال الرغبة فيه عند المستمع. في هذه الحال، لا يكون المتكلم متأكداً مما سيلقاه عند المستمع من استجابة: هل سيؤديه أم لا. ولا يقصد المتكلم هنا إلا إلى دعوة المستمع أو ترغيبه في أداء ذلك الفعل.

وأما نفي الصفة لإثبات ضدها، فهو وسيلة أخرى للتلطيف في منطوقات سلبية التأثير، مثل: "ليست جميلة" في وصف امرأة أو فتاة، بدلاً من الوصف باللفظ الدال على القبح دلالة مباشرة. ويكثر هذا في الشفرة المنطوقة بخاصة، وذلك لما فيها من مواجهة مباشرة يستحسن فيها درء احتمال الاختلاف في الرأي أو الإساءة إلى الآخر.

وللعدول دوره في بعض السياقات الاتصالية في تلطيف قوة المنطوق؛ كالعدول عن حال التكلم إلى حال الغيبة، وذلك من باب محاولة المتكلم أن يدرأ عن نفسه مسئولية الحكم بصدق القضية التي يعبر عنها. ومن ذلك أيضاً العدول عن بناء الفعل للمعلوم إلى بنائه على ما لم يسمّ فاعله. من الصورة الأولى المنطوق الآتي: "(يميل المرء) إلى القول بأن...." [بدلاً من "أميل"]. ومن الصورة الثانية: "إن سيدة على الهاتف تسأل عنك، ويُظن (ومن المظنون به) بأنها السيدة...." [بدلاً من "وأظن"].

جـ/٤ الوسائل الخطابية

تقع الوسائل الخطابية في شرائح واسعة من الكلام. وهي تأخذ هيئة العلامات الرابطة بين تلك الشرائح. تحقق الوسائل الخطابية سبكاً نصياً داخلياً Intra-textual cohesion. وتؤدي هذه الوسائل وظيفة تلطيف القوة بالدلالة على إدراك المتكلم أمراً إدراكاً آنياً، ينتج عنه

تغيير فى محور الخطاب، وربما الاعتذار عنه اعتذاراً جزئياً، كما يقول كل من براون وليفنسون[٩٠].

من الوسائل الخطابية المألوفة لهذه الوظيفة، العبارات: بهذه المناسبة، هذا يذكرنى بـ، بالمصادفة، عرضاً... إلخ. وكثيراً ما يتبع المتكلم ما سبق بجملة معترضة يستدرك بها شيئاً مثل: "(بهذه المناسبة)- وقبل أن أنسى-...". مثل هذه القوالب تعد احتراسات مناسبة لمواقف اتصالية بعينها يرى فيها المتكلم لياقة فى الاعتذار عن قوة منطوق لاحق، سواء أكان توجيهياً أم غير توجيهي، مثل: "(بالمناسبة) يجب أن ترتب اليوم دولاب ملابسك!" فى العربية تكثر هذه الوسائل فى الشفرة المنطوقة، كما أن لها حضوراً قوياً فى الشفرة المكتوبة لينطق بها فى اتصال مواجهة.

على هذا النحو، يكشف مفهوم تعديل القوة الإنجازية عن العلاقة الوثيقة بين أفعال الكلام الإنجازية وسياقاتها الاتصالية الاجتماعية. ويدعونا هذا المفهوم إلى القول بأن وصف القوة الإنجازية وصفاً دلالياً، وتعيين درجاتها المتفاوتة، وتحديد استراتيجياتها، ودوافع المتكلمين لتكييفها، والآثار الأسلوبية الناتجة عن ذلك التكييف، لمن المداخل اللسانية التداولية الضرورية لتحليل الخطاب الأدبى وغير الأدبى فى سياقاته الاتصالية الحقيقية.

لقد آن لنا أن نتخذ من نتائج الدراسات اللسانية التداولية والاجتماعية ما يساعد على تحليل الخطاب الأدبى من منظور الاختلافات بين الجنسين فى استعمال اللغة. ينبغى أن يظهر فى خطاب المرأة من نص مسرحي مثلاً ما لوحظ فى تلك الدراسات من استخدام المرأة للاستفهام التذييلى والاحتراس وبناء الفعل للمجهول ونحوها استراتيجيات لإضعاف القوة الإنجازية للمنطوق أكثر من استخدام الرجل لها؛ لارتباط هذه الاستخدامات جميعاً ببعض السمات الشخصية المعروفة عن المرأة كالتحفظ والتردد فى إصدار الأحكام والتنصل من المسئولية[٩١]. لم يسفر فحص عدد كبير من النصوص المسرحية العربية عن تبنى كتابنا المسرحيين لتلك الحقائق اللغوية التى تكشف عنها اللسانيات التداولية والاجتماعية فى خطاب المرأة مقارناً بخطاب الرجل. هذه المسألة نسبية بالطبع؛ وذلك أن الاحتراس والتحفظ ونحوهما فيما يتفاوت فيه الناس من جنس واحد على حسب تقديرهم للمواقف الاتصالية واختلافهم فى النزعات الشخصية والخواص التعبيرية. فى حقل الخطاب الأدبى يصدر العقاد مثلاً عن نزعة ظاهرة إلى الأسلوب الفوقى الذى تتضاءل معه وسائل الاحتراس اللغوية. للعقاد احتراساته بالطبع، ولكنه فى تقويته لمنطوقاته يبالغ مبالغة تميزه من سائر معاصريه، حتى صارت له أساليبه المعروفة. فى سيرته الذاتية (أنا) تنتشر عبارات وأساليب مثل: "والحق الذى لا مرية فيه عندي"، و"أعرف حق المعرفة"، و"أعلم علم اليقين"، و"أقسم بكل ما يقسم به الرجل الشريف"، و"أقرر.. نعم أقرر"...إلخ. والعقاد فى احتراساته يعلو بها كثيراً إلى ما يدانى التأكد من صدق القضية التى يعبر عنها، نحو: "لا أدرى على التحقيق"، و"ومع هذا يجوز لى أن أقول"، و"أوشكت مع هذا أن أومن بأن...."، و"والظاهر، لا بل المحقق أنني..." ....إلخ. فى عمل مناظر هو "الأيام" لطه حسين نراه قد صنع لنفسه أسلوباً خاصاً فى الاحتراس مثل: "قل.. أو قل.."، و"إن شئت ..."، أو تخييره المخاطب بين شيئين كثيراً بالحرف "أو" مثل: "ونهل عن نفسه أو ذهلت نفسه عنه"، و"فلما تقدمت به السن أعرض عن التجارة أو أعرضت عنه التجارة"، و"لا تقول شيئاً أو لا تكاد تقول شيئاً"... إلخ. يمكن أن نتخذ من طبيعة الاحتراسات فى نص السيرة الذاتية بين العقاد وطه حسين مؤشرا على موقعية كل منهما من نصه السيرى وموقفه تجاه القضايا التى يعبر عنها فيه.

إذا كان الخطاب الأدبى-كما يقول فرديناند هالين- كطائر العنقاء، يمارس قوته فى عدد غير محدود من السياقات[٩٢]، فإن ذلك أدعى إلى زيادة توسيع مجالات استثمار مفاهيم تداولية

أفعال الكلام وأسسها اللغوية لبيان كيف يكون الخطاب الأدبي فعلاً لغوياً، وكيف يتحقق إدراك المعاني الحقيقية للمنطوقات اللغوية في الخطاب الأدبي من خلال سياقاته الاتصالية الحقيقية.

الهوامش:

(١) إيلام، كير: سيمياء المسرح والدراما. تـ: رئيف كرم. المركز الثقافي العربي. بيروت ط١ (١٩٩٢) ص٢٤٥-٢٤٦.

(٢) المرجع السابق ص٢٤٦ وما بعدها.

(3) Wunderlich, Dieter: Was ist das für ein Sprechakt? In: Günther Grewendorf (Hrsg.): Sprechakttheorie und Semantik. Suhrkamp Verlag. Frankfurt (1979) SS. 275-324, SS.290-291..

(4) Van Dijk, Teun, A.: Text and Context. Explorations in the Semantics and Pragmatics of Discourse. Longman. London and New York (1980) P.215.

(٥) المرجع السابق ص٢١٥ وما بعدها.

(6) Stubbs, Michael: Discourse Analysis: The Sociolinguistic Analysis of Natural Language. Basil Blackwell. Oxford (1989) P.149.

(٧) كولر، جوناثان: مدخل إلى النظرية الأدبية. تـ: مصطفى بيومي عبد السلام. المشروع القومي للترجمة. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة (٢٠٠٣م) ص١٣٥.

(٨) جاكوبي، راسل: نهاية اليوتوبيا، عالم المعرفة- الكويت (صفر١٤٢٢هـ- مايو ٢٠٠١م) ص١٠٧.

(٩) راجع في تفصيل هذه الأنواع :

Austin, John: How to do Things with Words. Oxford Uni. Press (1962) PP.101-110.

(10) Searle, John: What is a Speech Act? In: Pier Paolo Giglioli (ed.): Language and Social Context. Penguin Books. London (1990) PP. 136-154, P.136

(11) Searle, John: Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts Cambridge Uni. Press (1993) P.178.

(12) Vanderveken, Daniel: Meaning and Speech Acts. Vol.1: Principles of Language Use. Cambridge Uni. Press (1990) P.7.

(13) Searle, John: Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language. Cambridge Uni. Press Cambridge-New York (1969) pp.141-142.

(١٤) الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البخلاء. حققه وعلق عليه: يسرى عبد الغنى البشري. مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع. القاهرة (١٩٨٩) ص٢٣.

(15) Coulthard, Malcolm: An Introduction to Discourse Analysis. Longman Group Ltd. 6th Impression (1983) P.20.

(16) Holdcroft, David: Words and Deads: Problems in the Theory of Speech Acts. Clarendon Press. Oxford (1978) P.155.

(17) Searle, John: Expression, op. cit. p.30.

(١٨) المرجع السابق ص٣١-٤٩.

(١٩) المرجع نفسه ص٣٣-٣٤ وراجع تلك الخطوات العشر ص٣٤ وما بعدها.

(٢٠) انظر مثلاً: أوستين ص٩٩، ١٤٥، ١٤٨، ١٥١ وغيرها.

(21) Sadock, Harold, M.: Towards a Linguistic Theory of Speech Acts. Academic Press. New York- San Francisco- London (1974) P.10.

(22) Wierzbicka, Anna: A Semantic Meta Language for the Description and Comparison of Illocutionary Meanings In: Journal of Pragmatics 10 (1986) pp. 67-107, P.67.

(٢٣) المتوكل، أحمد: دراسات في نحو اللغة العربية الوظيفي. دار الثقافة للنشر والتوزيع. الدار البيضاء. ط١ (١٤٠٦-١٩٨٦) ص١٠٥، ١٠٩، ١١٩ وغيرها.

(24) Searle, John: Expression, op. cit, P.3

(٢٥) المرجع السابق ص٥.

(٢٦) فصلت القول في ذلك في موضع آخر. انظر: نظرية الحدث اللغوي. مجلة الدراسات اللغوية. المجلد٢ العدد ٤ (١٤٢١-٢٠٠١) ص ص ١١-٥٢ ص٢٣.

(٢٧) راجع في تفصيل ذلك: أوستين ص٧٣ وما بعدها.

(٢٨) يتضمن التأدب-بوجه عام- مراعاة مشاعر الآخرين. وكما تقول جانيت هولز، فإن التأدب يعني لغوياً أن تخاطب الآخرين على ضوء علاقتهم بك. أما الخيارات اللغوية غير المناسبة، فيمكن أن تعد خشونة أو قلة أدب. وتشير جانيت إلى أننا بحاجة إلى أن نفهم القيم الاجتماعية لمجتمع ما حتى نتكلم على نحو مؤدب. وتجعل جانيت للتأدب نمطين اثنين هما: التأدب الإيجابي Positive Politeness الذى يتجه إلى تحقيق التماسك Solidarity. وذلك أنه يدعم السلوكيات والقيم المشتركة. والنمط الثاني هو التأدب السلبي negative politeness الذي يدفع الناس إلى أن يبجل بعضهم بعضاً وألا يعتدي أحدهم على الآخر:

Holmes, Janet: An Introduction to Sociolinguistics. Longman. London and New York (1992) pp. 296-297.

(29) Searl, John: Speech Acts. Op. cit. P.23

(30) Grice, H.P.: Logic and Conversation. In: P. Cole and J. Morgan (eds.): Syntax and Semantics 3: Speech Acts. New York (1975) pp.44-45

وقارن: العبد، محمد: العبارة والإشارة: دراسة في نظرية الاتصال. دار الفكر العربي. ط١ (١٤١٦-١٩٩٥) ص٨١ وما بعدها.

(31) Palmer, F.R.: Mood and Modality. Cambridge Uni. Press (1993) P.29

(٣٢) المرجع السابق ص١٠٨، ويستعمل بالمر المصطلح deontic بمفهومه الواسع، ليضم هذه الأنماط من هيئات التراكيب التي تتسم- في تحديد يسبرسن Jespersen- بـ"الاشتمال على عنصر دال على الرغبة أو الإرادة Containing an element of wills". (المرجع نفسه ص٩٦).

(33) Stubbs, Michael: Discourse Analysis. op. cit. P.157.

(34) Salzmann, Z.: Language, Culture and Society. An Introduction to Linguistic Anthropology. Westview Press. Boulder-San Francisco Oxford (1993) P.198.

(35) Jakobson, Roman: Linguistics and Poetics. In: Marcel Danesi and Donato Santeramo (eds.): Introducing Semiotics. Canadian Scholars Press. Toronto (1992) PP.47-72, P.48.

(36) Bernstein, B.: Social Class, Language and Socialization In: Pier Paolo Giglioli (ed.): Language and Social Context. Selected Readings. Penguin Books. Clays Ltd. England (1990) PP.157-178, P.160.

(37) Fraser, Bruce- Rintell, Ellen- Walters, Joel: An Approach to conducting Research on the Acquisition of Pragmatic Competence in a Second Language. In: D. Larsen, Freeman (ed.): Discourse Analysis in Second Language Research. Newbury House. Rowley (1980) pp.75-91, P.79.

(38) Fraser, Bruce; Conversational Mitigation. In: Journal of Pragmatics 4 (1980) pp. 341-350, P.342.

(٣٩) انظر بحثها:

Holmes, Janet: Modifying Illocutionary Force. Journal of Pragmatics 8 (1984) PP. 345-365.

(٤٠) المرجع السابق ص٣٤٥-٣٤٧.

(41) Searle, John: Expression op. cit. P.23.

(42) Holmes, Janet: Modifying op. cit. P.348.

(43) Fowler,Roger: Power. In: Teum A.van Dijk (ed.): Handbook of Discourse Analysis. Vol.4: Discourse Analysis in Society. Academic Press. London (1985) pp.61-82, pp.72-73.

(44) Lyons, John: Semantics 1, Cambridge-London-New York (1977) P.793.

(45) Brown, P.-Levinson, S.: Universals in Language Usage: Politeness Phenomena. In: E.N.Goody (ed.): Questions and Politeness. Cambridge Uni. Press (1978) P.98, P.287

(46) Clark, Herbert- Schunk, Dole: Polite Responses to Polite Requests. Cognition 8 (1980) pp. 111-143, p.111.

(47) Austin, John: How to do Things with Words, op. cit. P.76.

(٤٨) البخلاء، مرجع سابق ص٨٥.

(٤٩) العقاد، عباس محمود: في بيتي. دار المعارف بمصر. سلسلة اقرأ. د. ت ص١٥.

(٥٠) المرجع السابق ص٤٨.

(٥١) المرجع نفسه ص٥٢.

(٥٢) الحكيم، توفيق: الطعام لكل فم، مكتبة الآداب. د. ت ص٣٧.

(٥٣) دربالة، عبد اللطيف: عشاق فوق العادة. سلسلة المسرح العربي. الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٥) ص٤٨.

(٥٤) البخلاء ص٣٤.

(٥٥) المرجع السابق ص١١٩.

(56) Halliday, M.A.K. and Hasan, Ruqaiya: Cohesion in English. Longman- London (1983) P.269.

(٥٧) العقاد، عباس محمود: سارة. دار المعارف بمصر. سلسلة اقرأ. د. ت. ص٣٢.

(58) Halliday-Hasan: Cohesion, op. cit. P.270.

(59) Kempson, R. M.: Presupposition and the Delimination of Semantics. London- New York- Cambridge Uni. Press 1975) P.172

(60) Hudson, R.A.: The Meaning of Question. Language 51 (1975) pp. 1-31, P.9.

ومن المفيد الإشارة إلى تمييز هدلستون Huddleston بين الاستفهام والسؤال: فالاستفهام مقولة من مقولات الشكل النحوي، والسؤال مقولة من مقولات المعنى. يقف الاستفهام في مقابل الإعلان declarative والأمر imperative ...إلخ، في نظام نمط الجملة الكبرى. أما السؤال فيعين طائفة من الإجابات:

Huddleston, Rodney: The Contrast between interrogatives and questions. Journal of Linguistics 30. Cambridge Uni. Press (1994) pp.411-439, P.411.

(61) Leech, G. Svartrick, J.: A Communicative Grammer of English. Longman- London (1975) pp.137-138.

(62) Wierzbick, Anna: A Semantic op. cit. P.89.

(63) Sowinski, Bernhard: Textlinguisitik Eine Einfuehrung, Verlag W. Kohlhammer Stuttgart. Berlin Koeln- Mainz (1983) S. 64.

(٦٤) أوستين ص٧٣.

(65) Leech, G. N.: Explorations in Semantics and Pragmatics. John Benjamins. Amsterdam (1980) p.69.

(٦٦) البخلاء ص١٠٦.

(٦٧) المرجع السابق ص٤٠.

(68) Williams, M. P.: A Problem of Cohesion, In: J. Swales and H. Mustafa (eds.): English for specific purposes in the Arab World. Birmingham: Language Studies Unit. Aston Uni. Press (1984) pp. 118-128, pp.124-125.

(69) Halliday-Hasan: Cohesion op. cit. pp. 242-243.

(٧٠) المرجع السابق ص٢٤٢-٢٤٣.

(٧١) الطعام لكل فم ص٨٩.

(٧٢) البخلاء ص٦١.

(73) Halliday-Hasan: Cohesion. op. cit. oo. 242-243.

(٧٤) الطعام لكل فم ص٤٦.

(٧٥) سارة ص٢٤. .

(٧٦) الطعام لكل فم ص٨٢.

(٧٧) البخلاء ص٨٧.

(78) Holmes, Janet: op. cit. P. 359

(79) Brown, P.: How and Why are Women more Polite: Some Evidence from a Mayan Community. In: S. Mc Connell-Ginet, R. Borker and N. Furman (eds.): Women and Language in Literature and Society. New York (1980) pp. 111-136, P.128.

(٨٠) البخلاء ص٢٥.

(٨١) البخلاء ص٣٨.

(٨٢) الطعام لكل فم ص٤١.

(83) Wierzbicka, Anna: A Semantic Meta Language. Op. cit. pp. 85-86.

(84) Fraser, B.: Conversational Mitigation. op. cit. P.349.

(85) Wierzbicka, Anna: A Semantic, P.86.

(86) Fraser, B: Conversational, op. cit. P.349.

(87) Holmes, Janet, op. cit. P.357.

(88) Sadock, Harrold, M.: Toward a Linguistic Theory of Speech Acts, op. cit. P.114.

(89) Wierzbicka, Anna: A Semantic Meta Language, op. cit. P.78.

(90) Brown-Levinson: Universals op. cit. P.174.

(٩١) انظر في تفصيل ذلك:

Haas, A.: Male and Female Spoken Language Differences. In: Psychological Bulletin. May (1979) P. 621-623.

Lakoff, Robin: Language and Women's Place. U.S.A. (1976) P.26.

Max. K.: Sex Differences in Human Speech. Humburg (1978) P.32.

(٩٢) هالين، فرديناند: البراجماتية. تـ: دكتور محمد خير البقاعي. مجلة نوافذ. النادى الأدبى الثقافى بجدة ٣ (مارس ١٩٩٨) ص١٧.

مفهوم الهرمنيوطيقا الأصول الغربية والثقافة العربية

الحبيب بوعبد الله

مدخل:

ما هي الهرمنيوطيقا ؟ ذلك هو السؤال الذي يتأسس عليه هذا المقال.

لقد عن لي وأنا في محنة السؤال وخضم البحث عن مفهوم الهرمنيوطيقا وتاريخية تشكله أني في دروب التيه أسير، وأن الهرمنيوطيقا متاهة... وتراءى لي أن خوض غمارها استقراء واستقصاء مغامرة في البحث تمتعك، وبارواء ظمئك تطمعك، وكلما انكشف لك قبس من نور العلم والفهم توهمت أنك ستظفر ببرد اليقين، فإذا الأمر اصطلاء بالحيرة وبحرقة السؤال من جديد.

لقد دعتنا إلى الاهتمام بهذا المفهوم أو المصطلح جملة دوافع يمكن أن نضبط أهمها في النقاط التالية:

- وفرة المصطلحات النقدية الحديثة التي تسم خطابنا النقدي العربي المعاصر، وهي وفرة شبيهة بالطفرة في غياب تأصيل تلك المصطلحات وتحديد آليات صياغتها ونحتها وتأسيس كيانها اللغوي.
- قضية تعدد الترجمات العربية للمتصور الغربي الواحد. وهي ظاهرة نلمس حضورها في مختلف العلوم الإنسانية عامة، وما يتصل بالدراسات اللسانية و المذاهب النقدية خاصة... ثم كيف ينقلب هذا التعدد اختلافا وتباينا بين النقاد العرب مغربا ومشرقا.
- ظاهرة غموض الرؤية في استعمال بعض المصطلحات مما يجعلها قلقة في موضعها غير متمكنة... وقد يعود هذا الأمر في تقديرنا إلى عدم الإلمام بالأطر الإبستيمية التي تحتضن نشأة المصطلح في فضائه المعرفي المخصوص. ذلك أن غياب الوعي بتلك المرجعيات وما ينجر عنه استتباعا من عدم وضع المصطلح في حقله النظري الدقيق يولدان الإرباك والالتباس في التعامل النقدي مع تلك المتصورات الغربية الوافدة.

من هنا نأتي إلى تفسير ذلك الجمع في العنوان بين الأصول الغربية والثقافة العربية. فليس القصد من ذلك الوصل بين الغرب والعرب إبراز كيف أن الهرمنيوطيقا أو نظرية التأويل أو التأويلية..، ترتد في أصولها أو جذورها إلى الثقافة العربية الإسلامية لمجرد اشتراكهما في حضور التأويل آلية في قراءة النصوص وأداة في فهمها وكشف معانيها، فتلك سبيل يسهل الوقوع عبرها في مزالق ومآزق متعددة*، وإن كنا نعتقد أن مفهوم التأويل مفهوم منتج وفاعل في الثقافة العربية الإسلامية بمختلف أنظمتها المعرفية إلى حد يمكن اعتباره محركا أساسيا في بنية هذه الثقافة وتاريخها[1].

فليس من شك في أن النص القرآني بتحوله من نص تنزيل إلى نص تأويل قد مثل المجال الحيوي والأساسي لظهور مصطلح التأويل والذي سرعان ما جاور مفهوم التفسير على سبيل التطابق في الدلالة والترادف، فصارت تبعا لذلك المجاورة محاورة لم تطل لتنقلب إلى تعارض وصراع ومحاربة عبر الساجلات والنزاعات بين مختلف الفرق والملل والنحل. واتسع مجال التأويل فتجاوز النص القرآني – وما أثاره من عديد القضايا العقدية والكلامية والبلاغية أسهمت بلا ريب في إثراء هذه الثقافة – إلى نصوص أخرى كان الشعر في صدارتها ومقدمتها، فتعددت شروح الشعر وتنوعت المصنفات المهتمة بشرح مشكله وغريبه، ولم يقتصر التأويل على الشعر فشمل النثر ولا سيما النثر السردي الحكائي القائم على ضرب الأمثال على لسان الحيوان استعارة ومجازا ورمزا... وامتد إلى فنون أخرى من القول منها ما تعلق بعالم العجيب والغريب من الحدث والحديث، أو عالم الأحلام والرؤى، ومنها ما اتصل بعالم التصوف والكشف والعرفان وغيرها من الظواهر التي تستدعي لفهمها شرحا وتعبيرا أو تفسيرا وتأويلا... فالممارسة التأويلية في هذا السياق تطمح إلى الظفر بالمعنى الثاوي في تجاويف القول المتشح بروعة المجاز وغموض الرمز.. هي كشف وانكشاف لذلك المعنى المندس في أعطاف الكلام والمحتجب وراء سحر العبارة وفتنة الاستعارة.

ليس هدفنا إذن عقد مقارنة[٢] بين وضع التأويل وخصائصه و مبادئه في الثقافة الغربية وفي الثقافة العربية بغض النظر عن مدى إمكانية هذه المقارنة ومشروعيتها وجدواها، وإنما هدفنا ذو طابع مصطلحي معرفي يهفو إلى محاولة تعريف الهرمنيوطيقا من خلال بيان الوضع التاريخي والإبستيمولوجي لنشأة هذا المفهوم وضبط مظاهر تطوره الدلالي والفلسفي في الثقافة الغربية. ثم ننظر في كيفية انتقال أو ارتحال هذا المصطلح من الثقافة المنتجة له إلى الثقافة المتقبلة عبر رصد أشكال حضوره وطرق استخدامه لدى بعض المفكرين والنقاد العرب المعاصرين، فنقف حينئذ على مظاهر التقبل والتفاعل مع ذلك المصطلح وما أثاره من قضايا.

واخترنا لهذا الغرض نماذج ثلاثة وهي: نصر حامد أبو زيد ومقالته عن"الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص" وسعيد علوش ودراسته عن "هرمنوتيك النثر الأدبي" ثم مصطفى ناصف وكتابه الموسوم بـ"نظرية التأويل". وقد وجدنا في هذه النماذج ما يكشف لنا عن ذلك التباين في تقبل المصطلح الغربي عبر الاختلاف في تعريبه وطريقة تمثل قضاياه وآلياته النظرية، ما يؤكد الوضع القلق الذي يعيشه المصطلح النقدي في الثقافة العربية.

وقد وجدنا أنفسنا مضطرين إلى اعتماد أحد هذه المقابلات العربية للمفهوم الغربي:

(Herméneutics, Herméneutik, Herméneutique,) فاخترنا عبارة "الهرمنيوطيقا" دون أن يكون لاختيارنا هذا حكم بالأفضلية مسبق على غيره من المصطلحات المقترحة أو مسايرة قد توهم بضرب من المناصرة لأحد الدارسين ممن اعتمد هذا المقابل العربي، وإنما وجدنا في هذه العبارة اتباعا لطريقة في التعريب أو الترجمة[٣] اعتمدها أسلافنا من الفلاسفة في نقلهم المصطلحات الفلسفية اليونانية ثم إن هذا المصطلح بدا لنا أكثر تداولا بين الباحثين والنقاد.

إن هاجسنا في هذا المبحث ليس الكشف عن خصوصية وضع المصطلح النقدي فقط، وإنما بيان أهمية الوعي بالإطار المرجعي والمعرفي لكل مصطلح، وكيف أن ذلك يمثل ضرورة إبيستمولوجية تؤمن حسن التوظيف وتوفر من الشروط والحدود ما ينأى عن ضبابية الرؤية وسوء الفهم وضيق الأفق.

فالمسألة تتجاوز في زعمنا قضية المصطلح في ذاته إلى قضية أشمل وأعمق تتصل ببنية كل ثقافة ومتانة أنظمتها وأنساقها النظرية والمعرفية ومدى قدرة أصحابها على تأصيل كل ما هو دخيل من نظريات ومناهج ومفاهيم.

أ- في أصل الهرمنيوطيقا ودلالتها الاشتقاقية(الإيتيمولوجية):

تعني الهرمنيوطيقا في الأصل فن تأويل النصوص المقدسة أو المدنسة (الدنيوية)، لذلك تماهت دلالتها مع التفسير (exégèse) أو الفيلولوجيا حينا، وحينا آخر اعتبرت تفكيرا منهجيا يوسم به ذلك الإجراء التأويلي الذي يمارس في هذه الفروع من العلوم[4].

وتعود نشأة الهرمنيوطيقا إلى تلك العصور الموغلة في القدم. فقد اقترن ظهورها في العصر اليوناني الكلاسيكي باعتبارها علما تفسيريا وتقنية في قراءة نصوص الأدب الرسمي وفهمها وإفهامها شأن شعر هوميروس وملاحمه، وذلك بالكشف عن معانيها وخاصة مع تباعد الزمان والمكان واختلاف اللغات وتباينها. فهي إجراء لغوي ينقل كل خطاب من حالة الغموض والإبهام إلى حالة الوضوح والجلاء قصد تيسير فهمه وإدراكه سواء كان هذا الخطاب كلام آلهة ووحيا متعاليا أو إبداعا فنيا إنسانيا. فكما استخدم المصطلح في التعامل مع الآثار الرسمية شعرا ونثرا لتعيين مجموع مسائل القراءة والفهم المتولدة عنها فإنه استعمل أيضا في كل أصناف الإبداعات الفنية والحكايات الأسطورية والأحلام ومختلف أشكال الأدب وفنون الكلام بصورة عامة[5].

إن ما ننتهي إليه في هذا الإطار العام من تحديد الهرمنيوطيقا بكونها فن التأويل، إنما هو موجه أصلا ومشروط بالكشف عن المعنى الباطن / الخفي المحتجب وراء المعنى الظاهر / الجلي في كلام الإله وفي ظهور علامة وفي كل تعبير إنساني عبر الحركة أو الكلمة[6].

إن هذا الإقرار الذي انتهينا إليه عبر النظر في أصل الهرمنيوطيقا يفضي بنا الآن إلى التعرف على دلالتها الاشتقاقية.

تتفق جميع المعاجم المختصة والموسوعات بأنواعها على الأصل الإغريقي لمصطلح Herméneutique ، ولا يختلفون إلا قليلا في ضبط دلالتها الإيتيمولوجية وتطورها. فقد انطلق برناردوبي Bernard Dupuy في مقاله Herméneutique من تحديد أصلها الإغريقي "هرمينيا" والذي يدل على معنى التأويل[7].

وكذا فعل جون جروندن J.Grondin ولكن بصورة أكثر دقة حين انطلق من ضبط الدلالة الأصلية والعامة لمفهوم الهرمنيوطيقا باعتبارها "فن تأويل النصوص" ليتدرج نحو ضبط دلالتها الاشتقاقية وقد اكتسبت اتساعا في المعنى بسبب الوعي بنسبية كل التصورات الكونية. فهو يعتقد أنHerméneutique مشتقة من الفعل اليوناني Herméneuo الذي يمكن أن يؤدي معنى "الترجمة والتفسير والتعبير". وفي هذه الحالات الثلاث، يفيد الفعل herméneuo معنى "الاتجاه إلى الفهم" تيسيرا وإدراكا[8].

أما جان بيبان J. Pépin فقد اعتنى في مقاله عن "الهرمنيوطيقا القديمة"[9] باستقصاء دلالة الفعل herméneuein ومشتقاته الأخرى من أسماء ومصادر ونعوت تنتمي إلى نفس العائلة التي اشتقت منها عبارة Herméneutique شأن hèrméneia و herméneutés وherméneutikos...، وحاول رصد بعض مظاهر التطور أو التحول في الدلالة عبر مختلف حقب العصر الإغريقي الكلاسيكي إما بفعل الترجمة أو بفعل تطور الفلسفة الإغريقية أو بظهور النصوص المقدسة.

والذي نتوقف عنده في دراسة بيبان هو انتباهه إلى أن ترجمة المصطلح الإغريقي إلى اللاتينية بـ interpretat قد لعب دورا سلبيا على الهرمنيا L'herméneia بأن اكتسبت عبر السابقة (inter) معنى التدخل والتوسط، وهو معنى شكل انحرافا دلاليا على الكلمة والتي لم يكن لها في صيغتها اللغوية ما يحميها من ذلك. لذلك كان معنى المصطلح الإغريقي تبعا لذلك هو التأويل. وهذا ما أدى أيضا إلى أن تصبح الهرمنيوطيقا لاحقا مرادفا للتفسير L'exégèse. في حين يرى بيبان أن المعنى الأصلي لعبارة herméneuein والكلمات المنتسبة إليها ليس التفسير باعتباره

فعل دخول في قصدية النص أو الرسالة، بل إنها تعني غالبا فعل تعبير(expression) يتميز بطابع الإنفتاح الخارجي[10].

وهذا ما حاول الاستدلال عليه من خلال أعمال أرسطو Aristote وفيلون الإسكندري Philon d'A lexandrie وهما قد استعملا عبارة الهرمينيا بمعنى التعبير بواسطة اللغة بل إن الهرمينيا تتشكل بواسطة تلك الأداة الطبيعية التي هي الصوت La voix.

فاللغة إذن "تعبر (herméneuei = exprime) بواسطة اللسان وأعضاء صوتية أخرى عن الأفكار"[11]. وبهذا المعنى يكون مصطلح herméneuein وبقية المشتقات الأخرى تؤدي دلالة التعبير والكلام وليس معنى التأويل مرادفا للتفسير.

ولا ينفي بيبان مع ذلك، أن يكون هناك معنى آخر مجاور في الدلالة لمصطلح herméneuein بمعنى التعبير هو معنى "الترجمة"، أي ترجمة لغة إلى أخرى. وقد استعمل المصطلح بهذا المعنى في سياق مخصوص هو ترجمة النص التوراتي من العبرية إلى الإغريقية[12].

ولعل أغلب المعاجم اللغوية والإيتيمولوجية والفلسفية، ذهبت إلى ضبط دلالة الهرمنيوطيقا بالمعنى المتأخر الذي اكتسبته واستقرت عليه وليس بمعناها اللغوي الأصلي الذي كان محايثا لها، لذلك فهي تؤرخ لظهور المصطلح بالقرن الثامن عشر وتحديدا سنة ١٧٧٧ وتحدد معناها بأنها "تفسير النصوص المقدسة والنصوص الفلسفية وغيرها من النصوص ذات الطابع الرمزي وتأويلها"[13]. ويرى جروندن أن المصطلح اللاتيني herméneutica لم يتشكل إلا في بداية العصر الحديث وتحديدا سنة ١٦٢٩ مع دانهاور J. C. Dannhauer في دروسه عن البلاغة. وتبعا لذلك يعتبر أن القرنين الـ١٧ والـ١٨ هما اللذان شهدا ازدهار الهرمنيوطيقا وبداية تخصصها، حيث نشهد تطور ثلاثة أنواع من الهرمنيوطيقا: الهرمنيوطيقا اللاهوتية للنصوص المقدسة، والهرمنيوطيقا الدنيوية أو المدنسة للأدب الكلاسيكي الإغريقي واللاتيني، والهرمنيوطيقا القضائية التي تعتني بضبط القواعد التي تضمن التطبيق الصحيح للقوانين[14].

وفي نفس الإطار الإيتيمولوجي لعبارة الهرمنيوطيقا نجد رأيا آخر له أصداؤه أيضا منذ القديم ويتمثل في الإستدلال على وجود علاقة اشتقاقية ودلالية بين Herméneutique والإله Hermes. وهرمس هو رسول الآلهة عند اليونانيين والتي تسند له الأسطورة اليونانية خلق الكلام والكتابة اللذين يشكلان الأدوات التأويلية بامتياز. وقد لعب هرمس باعتباره رسول الآلهة دور الوسيط بين الآلهة والبشر أي دور المترجم أو المفسر والمؤول L'interpréte . فهو بهذا المعنى هو الذي يترجم ويفسر إلى البشر كلام الآلهة المتعالي والرمزي فيكشف المحتجب ويجلو الغامض. غير أن جان بيبان يرتاب في أمر هذا الفهم وينقد أصحابه الذين يريدون اعتسافا ودون أدلة مقنعة أن يبرروا وجود علاقة اشتقاقية ودلالية بين هرمس والفعل الإغريقي herméneuein وإن اعتقد الناس منذ القديم بوجود هذه العلاقة. ويستدل بيبان على موقفه هذا بموقف الفيلولوجيين المحدثين الذين يشكون في إمكانية وجود هذه العلاقة الاشتقاقية بين المفهومين[15].

ومهما كانت قيمة البحث الاشتقاقي (الإيتيمولوجي) في الحفر عن نشأة المصطلح وضبط دلالته الأصلية ورصد بعض مظاهر التطور اللغوي الطارئة عليه، فإنه يبقى مرحلة أولى مهمة ولكنها ليست كافية في الكشف عن مظاهر التطور الدلالي ورصد لحظات التحول الكبرى فلسفيا وإبستيمولوجيا وفينومينولوجيا التي شهدها مفهوم الهرمنيوطيقا عبر مسار التاريخ.

II- في تاريخية المفهوم وتطوره:

إن الإطار المعرفي الذي أصل مفهوم الهرمنيوطيقا في نظرنا هو إطار فلسفي حتى وإن كان الفضاء الديني واللاهوتي هو الذي احتضن هذا المفهوم وحدد دلالته وأثار بعض قضايا المعنى

والتأويل من خلال تفسير النصوص المقدسة ولا سيما في التقاليد اليهودية والمسيحية. فقد اكتسب هذا المفهوم عمقه النظري وبعده الفلسفي عبر العديد من اللحظات والمحطات التي رسمت تاريخ تطوره وتحولاته... ولئن كانت الفلسفة في أبرز تعريفاتها هي " فن تشكيل المفاهيم واختراعها وصناعتها" فإن "كل مفهوم، له تاريخ أيضا"[16]. فالبحث إذن في تاريخية المفهوم تطورا وتحولا هو الذي يكفل لنا معرفة الإطار الإبستيمي والمرجعي، على تنوعه وغزارته وتنوع أشكاله، لظهور ذلك المصطلح ونموه. ولما كان الأمر على ما وصفنا من الغزارة والتنوع والتشعب والتعقيد، اقتصرنا على تلك اللحظات الأساسية والحاسمة في تاريخ الهرمنيوطيقا وتطورها.

١ - أرسطو ومسألة التأويل:

تمثل المقالة الثانية من كتاب الأورجانـون[17] لأرسطو والموسومـة بـ: Peri Hermênieas، De l'interprétation، أي "في التأويل"[18] المصدر الأساسي الذي يمكننا من تحديد المعنى الأولي للتأويل. ولئن لم يعرف أرسطو مصطلح هرمينيا Hermênieas فإنه قد أوحى بذلك في ثنايا كلامه في العديد من المناسبات[19]. وهو ما شكل في الحقيقة صعوبة كبرى في محاولة تتبع المفهوم ودلالته لدى أرسطو. ولولا جهود الفيلسوف بول ريكور P. Ricœur لما استبان الأمر على الصورة المرجوة من الدقة والوضوح. فقد بين ريكور أن لفظة هرمينيا ذاتها لم يستعملها أرسطو إلا في العنوان. وأنها لا تعني العلم الذي يبحث في دلالات العلامات والرموز وإنما هي الدلالة ذاتها، دلالة الإسم ودلالة الفعل ودلالة الجملة ودلالة الخطاب بصورة عامة[20]. فالتأويل هو كل ما نرسله عن طريق الصوت وله معنى فهو وفق هذا السياق يرتبط بالقول، فمجرد التلفظ بالأسماء التي تعين بها الأشياء في الواقع .وكذلك الأفعال تعد تأويلا. لذلك يرى ريكور أن المعنى الكامل للهرمينيا وفق التصور الأرسطي للكلام أو الخطاب logos هو "دلالة الجملة"[21] بالمعنى المنطقي للجملة أي الجملة الخبرية التي تحتمل الصدق والكذب. وانطلاقا من هذا التصور الأرسطي للجملة ومكوناتها ينتهي ريكور إلى ضبط ذلك التعريف البليغ للتأويل عند أرسطو: "أن تقول شيئا ما عن شيء ما هو بالمعنى الكامل والقوي للكلمة، تأويل"[22]. فالتأويل إذن عند أرسطو هو قول الوجود أو الواقع بمعنى أن نسمي الأشياء بواسطة علامات اللغة ورموزها. ومن هنا كان التأويل لدى أرسطو محكوما برؤية للكلام أو الخطاب وبتصوره لفلسفة اللغة عامة إلى حد امتزج فيه التأويل بالبعد الدلالي للكلام ذاته. لذلك فإن ريكور يقر بأن التأويل الأرسطي وباعتبـاره لم يطرح مشكل تعدد المعاني والدلالات، يبدو قاصرا عن إعطائنا توضيحا كافيا عن أصول الإشكالية الحديثة للتأويل[23].

وبغض النظر عن قيمة كتاب أرسطو وما أثاره من قضايا تتصل بالاسم والدلالة وعلاقتهما بالواقع، فإن مفهوم التأويل لديه ليست له علاقة بمصطلح الهرمنيوطيقا في دلالته الفلسفية الحديثة والمعاصرة.

٢ - من قضايا التفسير في العصر الوسيط:

إن التفسير المقصود هنا هو تفسير النصوص المقدسة Exégèse ولا سيما تفسير العهد القديم. فقد ضبطت اليهودية جملة قواعد للتأويل الحرفي والروحاني والقانوني لتفسير النص التوراتي. فزاد هـذا الأمـر في التفريـق بـين المعنـى الحـرفي Sens littéral والمعنـى الرمـزي أو المجـازي allégorique. وبظهور المسيحية ينبثق وضع جديد ستتطور فيه الهرمنيوطيقا عبر إعادة تفسير النص المقدس في ضوء مجيء المسيح. وفي هذا السياق الديني اللاهوتي يحدد ريكور الهرمنيوطيقا بأنها "العلم بقواعد التفسير. وهذا التفسير نفسه يفهم على أنه تأويل مخصوص لنص معين"[24].

ففي هذا الإطار من التطابق المفهومي والدلالي بين التفسير والتأويل و"تجاه ضرورة تفسير تاريخ "العهد القديم" كتجسيد مسبق للعهد الجديد الذي يظهر فيه المسيح وتفسير القانون على ضوء

الإيمان والحاضر من خلال الأصل الأخروي في مملكة الله المستقبلية، يأتي التأويل التصنيفي على يد القديس بولس"[٣٥].

وتكمن أهمية" التأويل التصنيفي Interprétation typologique بتمييزه لطبقات المعنى، في كونه سيؤدي بعد بضعة قرون إلى ظهور تلك العقيدة الشهيرة حول "معاني الكتابة الأربعة" والتي وضع أوريجان Origène أسسها. وتقوم هذه النظرية على إمكانية تأويل النص الواحد من منظورات أربعة:

- المعنى التاريخي / الحرفي littéral ويدرك بالدراسات النحوية.
- المعنى المجازي allégorique والذي يدل على تعاليم الكنيسة وعقائدها.
- المعنى الأخلاقي moral وهو موجه إلى تهذيب سلوك الإنسان المؤمن.
- المعنى الصوفي/ الروحي anagogique،ويكشف عن تلك الحقائق الماورائية والأخروية"[٣٦].

وقد أشاد ريكور بأهمية هذه النظرية ودورها في تطوير الهرمنيوطيقا، بل إنه أكد "أن مشكل الهرمنيوطيقا قد تأسست أغلب جوانبه وقضاياه في إطار تأويل الكتابة المقدسة أو ما يعرف عادة بمعاني الكتابة الأربعة والتي تشكل قلب هذه الهرمنيوطيقا"[٣٧]. ففي هذا الفضاء الخصيب من جدل التفاسير، ظهرت مقولات وقضايا جديدة، وتبلورت مفاهيم مثل المماثلة والمجاز والمعنى الرمزي وغيرها من المفاهيم التي سيكون لها وقع وصدى في المراحل اللاحقة.

لقد أثار تفسير النص الديني في المسيحية من القضايا ما زاد في حدة ذلك الصراع المذهبي بين (الكاثوليكية والبروتستانية) وخاصة ما تعلق بمنهج التفسير وقواعده ومقاصده وما تولد عن ذلك من جدل حول ثنائية المعنى الحرفي والمعنى المجازي أثناء التعامل مع تلك المقاطع الغامضة التي تستوجب أكثر من معنى في الفهم والتفسير. من هنا أيضا كان موقف حركة الإصلاح الديني التي تزعمها لوثر Luther فقد كان لوثر رافضا لنظرية المعاني الأربعة للكتابة ودعا بالمقابل إلى إقرار المعنى الحرفي في النص المقدس ذلك أنه متى فسر هذا النص على وجهه الصحيح كانت الدلالة الروحانية التي يتضمنها تفهم وتدرك بصورة واضحة ومباشرة أيضا. لقد أدى هذا كله إذن إلى جعل مفهوم الهرمنيوطيقا مرتبطا بالتفسير وقواعده فكانت هذه الهرمنيوطيقا تبعا لذلك هرمنوطيقا معيارية normative ومما زاد في تحديد ذلك وتقنينه "هو استناد حركة تفسير النصوص أو تأويلها إلى سلطة ملكية أوكنسية"[٣٨]. ومهما كان الأمر، فإن ما نحتفظ به في هذا الإطار هو أن مفهوم التفسير Exégèse ببعده الديني واللاهوتي وما أثاره من مفاهيم وقضايا عبر الجدال والسجال بين الأديان والمذاهب فضلا عن نظرية "الكتابة المقدسة" أو "معاني الكتابة الأربعة" كل ذلك لعب دورا خطيرا وكبيرا في تهيئة المهاد الإشكالي لظهور الهرمنيوطيقا بطابعها الفلسفي.

٣- الهرمنيوطيقا الفلسفية:

أ- فريدريك شلاير ماخر: Schleiermacher (FDE) (١٧٦٨-١٨٣٤).

يعتبر شلايرماخر مؤسس الهرمنيوطيقا الحديثة. وقد خولت له ثقافته الفيلولوجية وكفاءته الفلسفية المكتسبة من المدرسة المثالية ولا سيما في أفقها الفلسفي الكانطي من أن يمارس قراءة نقدية للهرمينوطيقا اللاهوتية التقليدية التي لم تكن سوى تجميع لقواعد في التأويل مجردة من كل تأصيل منهجي ولافتقارها للمبادئ النظرية العامة التي بها ينتظم التأويل.

لقد انطلق شلايرماخر في مشروعه بتقديم تصور جديد للهرمينوطيقا يتأسس على مقولة الفهم La Compréhension وتبعا لذلك «لم تعد الهرمنيوطيقا تأويلا للنصوص المقدسة أو المدنسة وإنما غدت تقنية في الفهم»[٣٩]. وقد شكل هذا الانتقال في نظر ريكور ثورة كوبرنيكية أولى في تاريخ الهرمنيوطيقا هو انتقال من سؤال ما معنى النص في الهرمنيوطيقا الكلاسيكية إلى سؤال ما الفهم في

الهرمنيوطيقا الحديثة[30]. من هنا يرى بيتر زوندي Peter Szondi في مقال له عن هرمينوطيقا شلايرماخر أنه «لمعرفة نظرية الفهم عند شلايرماخر ينبغي الاعتناء بتلك الاعتبارات المتصلة بالتطبيق الفعلي للفهم وبمشروعه في تأسيس هرمينوطيقا جديدة تقوم على ملاحظة مواد اللغة»[31].

لقد وجد شلايرماخر في «ظاهرة سوء الفهم La mécompréhension الحدث الذي تتأسس عليه الهرمنيوطيقا»[32]. ذلك أن سوء فهم خطاب ما الذي يولد الحاجة إلى الفهم بالحرص على توفير شروطه ومبادئه. من هنا كان هدف الهرمنيوطيقا هو «تجنب الفهم الخاطئ»[33] أو الخطأ في الفهم، وبالمقابل «تحقيق الفهم بالمعنى الرفيع والسّنِيّ للكلمة»[34].

لاحظ شلايرماخر أثناء استقرائه لأعمال أسلافه في مجال الهرمنيوطيقا أنه لا توجد إلا أنواع متعددة من الهرمنيوطيقا الخاصة أو المختصة herméneutiques spéciales وليس هناك اعتناء بالفهم ذاته، لذلك سعى إلى تأسيس هرمينوطيقا عامة[35] herméneutique générale موجهة إلى تشكيل قواعد وقوانين للفهم تكون كلية وشاملة.

ويعلل شلايرماخر قصور أسلافه عن بلوغ نظرية هرمينوطيقية، بحصر مجال اهتمامهم في كتاباتهم بنمط مخصوص من النصوص لا يخرج عن دائرة الكتابة المقدسة من خلال تفاسير العهدين القديم والجديد، أو نصوص الأدب الكلاسيكي القديم. من هنا كانت هذه الهرمنيوطيقا لاهوتية أو فيلولوجية، تنطلق دائما من قضايا مخصوصة ومحدودة بطبيعة موضوعها وبذلك لم تكن تفضي إلا إلى قواعد موجهة لتأويل هذه الكتابات الخاصة وليس لبناء نظرية هرمينوطيقية[36].

في هذا السياق يقول شلايرماخر: « إن الهرمنيوطيقا بوصفها فن الفهم، لم توجد بعد في شكل كلي عام، وإنما توجد أنواع شتى من الهرمنيوطيقا الخاصة فحسب»[37].

لقد وجد شلايرماخر إذن في فعل الفهم قاعدة لبناء هرمينوطيقا عامة. لذلك حرص على أن يوسع مجال الهرمنيوطيقا بجعله كل ظاهرة لغوية – باعتبارها موضوعا للفهم – موضوعا أيضا لنظرية الفهم، وبلغة أدق موضوعا للهرمينوطيقا[38].

من هنا تجاوزت الهرمنيوطيقا الكتابات الأدبية أو الفنية عامة إلى أنماط أخرى من النصوص مختلفة ومتنوعة (جرائد، إعلانات، حوارات، مناقشات) فالهرمنيوطيقا وفق هذا الاعتبار يحددها شلايرماخر بأنها «فن فهم خطاب ما بصورة عامة»[39] مكتوبا كان هذا الخطاب أم شفويا.

وفي الحقيقة، فإن شلايرماخر وهو يؤسس مشروعه الهرمنيوطيقي على فعل الفهم، لم يوسع مجال الهرمنيوطيقا فحسب وإنما عدل أيضا في مهمتها ووظيفتها. فلم تعد الهرمنيوطيقا تقتصر على مجرد الكشف عن دلالة مقطع محدد من الخطاب وضبط معناه، وإنما يجب أيضا فهم نشأة ذلك المقطع وعلاقته السياقية ببقية النص وعلله وأسبابه[40].

وتعتبر مقولة السياق Le contexte من المقولات الهامة في الجهاز الاصطلاحي لنظرية الهرمنيوطيقا عند شلايرماخر، ذلك أنه يعد شرطا أساسيا من شروط الفهم. يقول شلايرماخر: «إن كل خطاب شفويا كان أم مكتوبا لا يمكن فهمه إلا ضمن سياق موسع..»[41] فالفهم لدى شلايرماخر مشروط بمعرفة السياق الجزئي والداخلي للخطاب، ومعرفة السياق الكلي والخارجي أيضا، أي كل ما يتعلق بظروف القول وإطاره الموضوعي والتاريخي.

وانطلاقا من تصور شلايرماخر للغة باعتبارها «مفهوما اندماجيا لكل ما يمكننا أن نفكر في إطارها لأنها كل تام يستند إلى نمط معين من التفكير»[42] وتصوره للخطاب باعتباره سلسلة من الأفكار لدى الفرد المنشئ للكلام، غدت عملية التأويل لديه رديف إعادة البناء[43]. Reconstruction.

وإعادة البناء هذه تتخذ وجهين أو طابعين متكاملين من التأويل:

- التأويل النحوي L'interprétation grammaticale، ويهدف إلى فهم معنى خطاب معين انطلاقا من اللغة[44]، وذلك بمعرفة عناصرها اللغوية ونوعية العلاقات التي تنتظمها: أي كل ما يتصل بخصائصها وبناها وأنظمتها المعجمية والنحوية.
- التأويل التقني technique أو النفسي Psychologique، ويهدف إلى فهم الجزئي من الخطاب باعتباره فكرا فرديا وذاتيا. فمدار التأويل النفسي إذن تلك الخصوصية أو الكيفية التي ينبثق بها الفكر من داخل الإطار الكلي الذي يميز حياة المؤلف النفسية والتاريخية. وهذه الخصوصية هي التي يصطلح عليها بالأسلوب[45] ذلك أن الأسلوب هو المدخل إلى فهم المتكلم أو المؤلف وفهم خطابه الذي يمثل جزءا من ذاتيته. لذلك كان النص أو الخطاب- مطلقا- لدى شلايرماخر وسيطا لغويا ينقل فكر المؤلف إلى القارئ.

فمن هنا إذن، اقترن الفهم لدى شلايرماخر بإعادة البناء. ففهم معنى خطاب ما هو إعادة بناء تلك الحدود الاصلية للمؤلف الذي أنتج ذلك الخطاب بالتركيز على فهم اتجاهه ونفسيته وأسلوبه من ناحية، وظروف حياته من ناحية أخرى. فالفهم بهذا المعنى على حد تعبير جادامير H.G. Gadamer هو إعادة إنتاج للإنتاج الأصلي أو هو خلق جديد لأول خلق[46].

إن العلاقة بين هذين الوجهين لعملية التأويل أي التأويل النحوي والتأويل النفسي وما تعلق بهما أو تولد عنهما من ثنائيات أخرى كالكل والجزء والذاتي والموضوعي والكلي والفردي وغيرها أدى إلى ظهور مصطلح الدائرة الهرمنيوطيقية Cercle herméneutique. ومدار الكلام في هذه الدائرة هو فهم الكل انطلاقا من الجزء وفهم الجزء انطلاقا من الكل. فلما كانت اللغة التي يستعملها المؤلف وتاريخ العصر الذي ينتمي إليه يمثلان الكل الذي ينبغي أن ننطلق منه لفهم كتاباته ونصوصه باعتبارها الجزء. كان العكس صحيحا أيضا ذلك أن فهم ذلك الكل لا يتم إلا انطلاقا من هذا الجزء[47]. فالهرمنيوطيقا تسعى إذن عبر فن الفهم إلى تحقيق هدفها الأسنى والأقصى وهذا الهدف ليس معنى النص كما كان الأمر في الهرمنيوطيقا الكلاسيكية أو القديمة، بل فهم الكاتب باعتباره ذاتا منتجة مبدعة.

ولقد توسل شلايرماخر بمفهوم التخمين أو التنبؤ La divination قصد «إعادة بناء الخطاب المعطى بصورة تاريخية/ حدسية- تنبئية وموضوعية/ ذاتية في نفس الوقت»[48].

ومفهوم التنبؤ يختزل نظريا الطريقة التي بواسطتها يستطيع المؤول أن يدرك فردية المؤلف وأن يفهمها بصورة مباشرة عبر التماهي معه من خلال دراسته لأثره، وبأن يعيش على المستوى الذهني والخيالي تجارب المؤلف وأفكاره التي أنتجت هذا الأثر الأدبي، فيحقق تبعا لذلك معرفة مباشرة وشاملة لعملية الإبداع لديه. وبهذه الطريقة يمكن أن يدرك المؤول ذلك الفهم الكامل الذي قصده شلايرماخر وحدده بقوله: «يتمثل الفهم الكامل عندما ندركه في قمته وأوجه، في فهم المتكلم أو المؤلف أفضل مما فهم هو نفسه»[49]. ولا يخفى الإطار الرومنطيقي لهذه القولة التي استعارها شلايرماخر (من فيخته وكانط) ليؤكد على ذلك النمط من الفهم الكامل. وهو إطار يمنح لهذه الصيغة دلالتها العميقة والثرية. فليس الأمر قائما على مجرد إرجاع ما كان لدى الكاتب غير واع (لحظة الخلق والإبداع) إلى صورة الوعي (لحظة القراءة والفهم) فحسب وإنما في متابعة النص وإثرائه المستمر عبر الفهم والتأويل.

لقد حاول شلايرماخر أن يؤسس هرمينوطيقا حديثة ذات طابع منهجي علمي تطمح أن تبتعد عن الصفة المعيارية. ولئن لم يفلح في تحقيق ذلك بالصورة التي أرادها أن تكون فإنه كان له الفضل في فتح هذه السبيل الجديدة أمام الهرمنيوطيقا. لقد كانت هرمينوطيقا شلايرماخر موسومة

بخصائص الفلسفة المثالية من ناحية وسمات النزعة الرومنطيقية من ناحية أخرى.. وإذا كان شلايرماخر قد وقع في بعض مظاهر التقعيد أو المعيارية، وفي التأويل النفسي والحدسي واعتمد بعض المقولات المتعالية على حقيقة التاريخ وقوانينه كمقولة التنبؤ أو التخمين مما جلب له نقد بعض الفلاسفة اللاحقين له شأن جادامير مثلا، فإن ذلك لم يؤثر في اعتبار شلايرماخر مؤسس الهرمنيوطيقا الحديثة والتنويه بأثره العميق في من جاء بعده بشكل من الأشكال.

ب- ولهلم ديلتاي: Dilthey (W) (١٨٣٣- ١٩١١).

مثل النصف الثاني من القرن التاسع عشر تحولا بارزا في تاريخ المعرفة وفي تاريخ الهرمنيوطيقا أيضا فهو العصر الذي شهد ظهور تيارات فلسفية وعلمية جديدة تمثلت خاصة في الكانطية الجديدة والوضعية. ولئن أرادت الهرمنيوطيقا منذ القدم إلى حدود القرن التاسع عشر أن تكون علما أو نظرية معيارية لقواعد التأويل في اختصاصات ومجالات متنوعة كالتفسير الديني والفيلولوجيا، فإنها في نهاية القرن الـ ١٩ عرفت تحولا صارت بمقتضاه منهجا للعلوم الإنسانية باعتبارها علوما تأويلية تتأسس على الملاحظة والاستنباط وتختلف تبعا لذلك عن العلوم الصحيحة[٥٠].

ولئن كان شلايرماخر قد فكر في هذه المسألة المنهجية والعلمية في إنجازه الهرمنيوطيقي فإنه لم يربط فعلا الهرمنيوطيقا بالإشكال الابستيمولوجي في العلوم الإنسانية؛ إشكال التمييز بين العلوم الصحيحة والعلوم الإنسانية. ويعود الفضل إلى ديلتاي الذي أراد أن يجعل من الهرمنيوطيقا منهجا للعلوم الانسانية ذلك أن الإشكال الكبير بالنسبة إليه يتمثل في تأسيس إبستيمولوجي للعلوم الإنسانية وسمه بـ«نقد العقل التاريخي»[٥١]. لقد كان لعلوم التاريخ دور بارز في توضيح مفهوم التأويل وتطويره. فأمام المسيرة العلمية الموفقة التي عرفتها العلوم الصحيحة أو علوم الطبيعة في ظل الوضعية المنطقية ومنهجها التجريبي، شعر مفكرو المدرسة التاريخية والتي كان ديلتاي "عقلها المنهجي المنظم" بالقلق وتملكهم هاجس البحث عن وسائل الاستدلال على علمية المعرفة التاريخية.

وأبرز نتيجة أفرزها هذا الهاجس العلمي هو ذلك التمييز المنهجي الذي أجراه جوهان جوستاف درويسن Johan Gustav Droysen بين التفسير والفهم والذي استثمره ديلتاي وأضفى عليه بعدا إبستيمولوجيا هاما. ذلك أن ديلتاي هو الذي أدخل المنهج التأويلي في مشروعه النقدي "للعقل التاريخي" وهو الذي ميز بوضوح وصرامة بين علوم الطبيعة Sciences de la nature وعلوم الفكر Sciences de l'esprit . وانطلاقا من هذا التمييز الابستيمولوجي ولا سيما على مستويي المنهج والموضوع، فإن مفهوم التأويل يقتضي مراجعة للوضع المعرفي للفهم وذلك بتغير موضوعه من ظواهر الطبيعة إلى الإنسان وتاريخه ومؤسساته. فمع ديلتاي وفي مجال التاريخ بصورة خاصة «دخل مفهوم التأويل في إشكالية فهم الإنسان بالإنسان»[٥٢].

من هذا المنطلق يرى ريكور أن ديلتاي «يقع في هذا المنعطف النقدي للهرمينوطيقا»[٥٣]، حيث اتضح اتساع المشكل لكنه بقي في حدود الطرح الإبستيمولوجي المميز لذلك العصر. فبدخول التأويل مجال المعرفة التاريخية أثيرت أسئلة طورت آفاق الهرمنيوطيقا وقضاياها « فقبل سؤال: كيف نفهم نصا من الماضي؟ يطرح سؤال آخر هو: كيف نتصور تسلسلا تاريخيا ما؟ وقبل انتظام نص معين يأتي انتظام التاريخ، باعتباره الوثيقة الكبرى للإنسان، بمثابة التعبير الأكثر أصالة عن الحياة. ومن هنا كان ديلتاي، وقبل كل شيء المؤول لهذا العقد بين الهرمنيوطيقا والتاريخ»[٥٤].

فالحياة إذن مثلت في هذا السياق بوصفها تجربة الإنسان في التاريخ، المفهوم الأساسي في فلسفة ديلتاي وجهازه الاصطلاحي. فهو المفهوم الذي ستنبني عليه نظريته في التأويل وما أثارته من قضايا. إن الإنسان وفق هذا المنظور، كائن تاريخي في جوهره يمتد وجوده على سلسلة متصلة الحلقات ويخوض تجارب موضوعية وذاتية ويعقد علاقات مع الآخرين يسعى من خلالها إلى أن يفهم الغير/ الآخر ويفهم نفسه أيضا من خلاله.

فالحياة باعتبارها فضاء التجربة الإنسانية هي المصدر الخصيب والمتجدد للفهم. ولذلك كان الفهم في نظر ديلتاي يتأسس على التجربة، والتجربة بدورها تنهض على الفهم. فهما مفهومان متلازمان متداخلان لا يمكن الفصل بينهما.

إن تأكيد ديلتاي على تاريخية الوجود الإنساني وفهم الإنسان بوصفه كائنا تاريخيا في جوهره إنما يتنزل ضمن ذلك الفضاء الإبستيمولوجي الذي طرح فيه ديلتاي سؤاله المركزي: كيف تكون المعرفة التاريخية ممكنة؟ وبصورة أعم، كيف تكون علوم الفكر ممكنة أيضا؟ لذلك أسس ديلتاي مشروعه على ذاك التعارض بين التفسير L'explication المتصل بعلوم الطبيعة، والفهم La compréhension المتعلق بعلوم الفكر[٥٥]. ووجد ديلتاي في الجانب النفسي السمة المميزة لعملية الفهم لديه، فهو يعرف الفهم بقوله: «إننا نسمي فهما المسار الذي ندرك من خلاله ما هو باطني استنادا إلى علامات خارجية»[٥٦]. ويزيد هذا التعريف توضيحا وتحديدا، فيقول: "نعني بالفهم العملية التي بواسطتها نعرف شيئا نفسيا ما عبر العلامات المحسوسة التي تكشف عنه"[٥٧]. فالموضوع الرئيسي لعملية الفهم إذن هو الكشف عن الحياة النفسية أو التجربة النفسية باعتبارها هي التي تؤدي إلى إنتاج الكتابة وإنتاج التعبير. هي كتابة المبدع وتعبيره عن تجربته في الحياة عبر مساره التاريخي وفق رؤية مخصوصة وأسلوب متفرد، ذلك أن الكاتب يحاول استيعاب تجربة الحياة التي يحيا ويحياها الآخرون معه، ويسعى إلى تمثل معارف عصره المتنوعة بمختلف أطرها وسياقاتها فيصهر ذلك كله في نصه.

من هنا كانت تجربة المعنى هي تجربة الحياة الذاتية أو النفسية. وكان الفهم تبعا لذلك يمارس في ضوء هذه العلاقة بين الإنسان والحياة باعتبارها حاملة بطبعها للمعنى.

ففي هذا التصور العام للفهم والشامل لمختلف المظاهر والعلامات المحسوسة في الحياة، كان التأويل بحكم أنه يقتصر على المكتوب فحسب، مجرد "مقاطعة خاصة" أو جزء مخصوص من المجال الواسع للفهم «فالتأويل الذي يرتبط في نظر ديلتاي بتلك الوثائق المثبتة والمقيدة بالكتابة لا يمثل سوى مقاطعة من مجال الفهم الأكثر اتساعا، هذا الفهم الذي يذهب من حياة نفسية إلى حياة نفسية أخرى أجنبية، ليجد الشكل التأويلي حينئذ نفسه مجذوبا إلى جانب علم النفس.. »[٥٨].

فالحياة في نظر ديلتاي لا تؤول إلا بصورة غير مباشرة، أي من خلال تلك العلامات والإنتاجات التي تمثل تجسيدا لها وتعبيرا عنها. فما الفن والدين والفلسفة وغيرها إلا تعابير متنوعة عن الحياة. لذلك كل معرفة تبقى في نظر ديلتاي تاريخية، راسخة في الحياة.

ومن بين علامات أو رموز نفسية الآخرين نجد «المظاهر الحيوية المثبتة بصورة دائمة» و« الشهادات الإنسانية المحفوظة بالكتابة» و«الآثار المكتوبة». وعلى هذا الأساس كان التأويل فنا للفهم مطبقا على مثل هذه المظاهر والشهادات والآثار التي تشكل الكتابة سمتها المميزة[٥٩]. فلئن أكد ديلتاي إذن، أن نعتبر النصوص والوثائق والآثار تعابير عن الحياة مثبتة ومقيدة بواسطة الكتابة[٦٠]، فإنه ضبط التأويل وحده في فهم تلك الظواهر المكتوبة. يقول في هذا الصدد: «إننا نعني بالتأويل فن فهم مظاهر الحياة المكتوبة»[٦١]. من هنا كانت معرفة الآخرين ممكنة من خلال ما ينتجونه للتعبير عن حياتهم الفكرية والتاريخية والنفسية من علامات ورموز وأشكال إبداعية وفنية قابلة للتأويل. لذلك وجد ديلتاي في تقييد مظاهر الحياة بالكتابة ما يضمن صفة الموضوعية التي تسم التأويل والهرمنيوطيقا عامة. فالتأويل بهذا الاعتبار يغدو لدى ديلتاي المنهج الأساسي لعلم التاريخ ولعلوم الفكر كلها..

إن الكانطية الجديدة التي ينتمي إليها ديلتاي تعتبر الفرد محور العلوم الإنسانية، فهو وإن كانت له علاقات اجتماعية يبقى في الأصل كائنا فرديا. لهذا السبب وجدت علوم الفكر في علم النفس علما ضروريا وأساسيا باعتباره علم الفرد الفاعل في المجتمع وفي التاريخ[٦٢].

وانطلاقا من هذه الخلفية النظرية، اعتبر ديلتاي الفهم ليس نشاطا لغويا بقدر ما هو القدرة على التسرب داخل نفسية الآخرين، ذلك أن «الاهتمام بالوجه الباطني للمؤلف الذي يكشف عن الحياة الحميمة لصاحبه»[٦٣]. لذلك كان الاستدلال على إمكانية تحقق معرفة علمية بالأفراد وإنجاز تأويل موضوعي للظاهرة الفردية المدروسة هو هاجس ديلتاي الإبستيمولوجي في مشروعه الهرمنيوطيقي. ولقد حاول ديلتاي إثبات ذلك بالكشف عن الدور الأساسي للهرمنيوطيقا والذي يتمثل حسب قوله في «إقامة الصلاحية الشاملة للتأويل نظريا باعتباره أساس كل يقين تاريخي، وذلك ضد التسرب المستمر للاعتباطية الرومنطيقية وللذاتية المتشككة داخل مجال التاريخ»[٦٤].

غير أن هذا النزوع إلى الموضوعية أو العلمية اصطدم بجملة عوائق تمثلت خاصة في بعض السمات أو الصفات المحايثة لهرمينوطيقا ديلتاي، مثل الطابع الحدسي الذي وسم نظرته إلى التأويل، أي ذلك الحدس الأولي بمقاصد المؤلف ومواقفه لحظة التعامل مع نصه المكتوب، وفي الطابع النفسي الذي ميز تصور ديلتاي للفهم. لذلك رأى جادامير أن ديلتاي «أهمل فجأة إدراكه للتاريخية ولزمانية التجربة وعاد إلى مبادئ الهرمنيوطيقا التقليدية واصطف أخيرا إلى جانب المدرسة التاريخية، والتجأ أيضا إلى مبادئ شلايرماخر حول معرفة الغير والحدس والتنبؤ»[٦٥].

فهذه الإشكالات والعوائق جعلت من مسألة الموضوعية باعتبارها شرطا من شروط العلم «مسألة تبقى مع ديلتاي حتمية وضرورية ولكنها غير قابلة للحل في آن واحد»[٦٦].

إن هذه القضايا والمسائل التي أثارتها الهرمنيوطيقا الحديثة مع شلايرماخر وديلتاي فتحت آفاقا جديدة للهرمينوطيقا خرجت بها من طوق تلك المعيارية اللازمة للهرمنوطيقا القديمة والكلاسيكية. وسعت بالمقابل إلى اكتساب صفات "الموضوعية" و"العلمية" و"الشمولية"، فكان هذا المشروع الهرمنيوطيقي بحكم إطاره المعرفي العام موسوما بطابع منهجي إبستيمولوجي.

لقد استطاع كل من شلايرماخر وديلتاي أن يحولا موضوع الهرمنيوطيقا من مجرد البحث عن المعنى في النص إلى إثارة قضية الفهم وتحديد منهاجه وشروطه، وبهذا التحول اعتبر ريكور «أن الهرمنيوطيقا أصبحت مع شلايرماخر وديلتاي مشكلا فلسفيا»[٦٧]. ولئن اعتبر شلايرماخر مؤسس الهرمنيوطيقا الحديثة، فإن ديلتاي حاول تطويرها بإقحامها في مجال ابستيمولوجي دقيق وجعلها منهجا مخصوصا لعلم التاريخ وعلوم الفكر. «ورغم أن أفكار ديلتاي الهرمنيوطيقية بقيت مجزأة وغير مكتملة، فإنها استطاعت أن تحقق خطوة عملاقة للهرمنيوطيقا بمواجهتها لتحدي التاريخية جعلت من الانتقال من تقنية أو منهجية للفهم إلى منظور أكثر كلية وشمولية أمرا ضروريا. هو انتقال إذن إلى فلسفة ما بعد- ميتافيزيقية للحياة تتاخم جدود الأنطولوجيا..»[٦٨].

ج- هانز جورج جادامير: Gadamer (H.G) (١٩٠٠-٢٠٠٢)

إن الحديث عن جادامير يستدعي وجوبا ذكر هايدجر Heidegger (1889-1976) باعتباره مثّل منعطفا حاسما في تاريخ الفلسفة عموما، وكان لمواقفه وأفكاره حول فلسفة الوجود خاصة صداها وأثرها في جادامير وفي تأسيس نظريته الهرمنيوطيقنية الفلسفية كما تبلورت أصولها ومبادئها في كتابه الرئيس "الحقيقة والمنهج" الذي بفضله عد جادامير مؤسس الهرمنيوطيقا الفلسفية المعاصرة.

لقد شكلت آراء هايدجر الفلسفية ولا سيما في كتابه "الوجود والزمان" انقلابا فينومولوجيا بمقتضاه تحولت الهرمنيوطيقا من "إبستمولوجيا للتأويل" (مع شلاير ماخر وديلتاي خاصة) إلى أنطولوجيا للفهم، فوقع استبدال سؤال المنهج سبيلا إلى المعرفة بسؤال الكينونة صيغة في الوجود لهذا الكائن الذي لا يكون إلا بالفهم. فالفهم في هذا السياق الفينومنولوجي والأنطولوجي لم يعد نمطا للمعرفة Un mode de connaissance بل أضحى نمطا

للوجود[69] Un mode d'être بمعنى لم يعد الفهم أو التأويل مسألة تخص العلوم فقط، وإنما هو ظاهرة تنغرس في صميم التجربة الكلية التي يعيشها الإنسان "وقد قذف به في هذا العالم".

لقد قطع هايدجر مع التصور الهرمنيوطيقي الرومنطيقي للتاويل باعتباره منهجا، وخرج من دائرة إشكالية الذات والموضوع كما نظرت لها الفلسفة الكانطية، إلى التساؤل عن الوجود في صورته كدزاين Dasein (L'être - là) أي "الموجود- هنا". ومن ثمة صار الفهم سمة لمشروع كدزاين ولانفتاحه على الوجود، وصارت الحقيقة باعتبارها "إليثيا" alethia الإغريقية [التي تعني الكشف والانكشاف واللا تحجب] تجليا له. هو تجل لكائن يرتكز وجوده على فهم معنى هذا الوجود[70].

إن قيمة فلسفة هايدجر في نظر جادامير تكمن أساسا في تلك الأهمية التي أسندها لمفهوم "التاريخية" historicité ولمفهوم الوضع أو المقام situation، مقام الإنسان في هذا الوجود باعتباره كائنا "قذف به في العالم"، فضلا عن ذلك التصور الفينومولوجي للفهم الذي يحدده هايدجر في "الوجود والزمان" بالصيغة التالية: "إن السؤال الحقيقي ليس أن نعرف كيف يمكن أن يفهم الوجود، وإنما كيف يكون الفهم هو الوجود"[71]. فكل فهم يدور وفق هذا المنظور حول فهم الذات بوصفه (الفهم) مشروعا مفتوحا في هذا العالم.

ونشير أيضا، إلى أن جادامير وإن تأثر ببعض مبادئ فلسفة هايدجر واتخذ من بعض تصوراته وآرائه إطارا مرجعيا لنظريته الهيرومنطقية، فإنه اختلف معه في تجاوزه الحاسم للطابع الإبستيمولوجي الذي ميز الهرمنيوطيقا الحديثة.

لذلك حاول جادامير أن يعقد الوصل من جديد مع العلوم الإنسانية وأن يعمق النظر في قضاياها الإبستيمولوجية من زاوية فلسفية أنطولوجية. ومن هذا المنطلق رأى ريكور أن مشروع جادامير الفلسفي "يكشف عن تأليف بين أنواع الهرمنيوطيقا (من الخاصة إلى العامة) ومرور من إبستيمولوجيا علوم الفكر إلى الأنطولوجيا"[72]. ولعل مفهوم التجربة التأويلية يعبر بوضوح عن هذا "الطابع التأليفي"[73] في فلسفة جادامير. ذلك أنها تتوزع على ثلاث دوائر: دائرة جمالية، ودائرة تاريخية ودائرة لغوية.

ينطلق جادامير في كتابه "الحقيقة والمنهج" من إقراره مفهوم الهرمنيوطيقا كما تشكل في الأفق الفلسفي الهايدجري واعتماده بذلك المعنى الأنطولوجي "فالفهم ليس نمطا لسلوك ذاتي من بين أنماط أخرى، وإنما هو نمط وجود الدزاين ذاته. بهذا المعنى جرى استعمال مفهوم الهرمنيوطيقا في هذا الأثر. فهو يعني المقولة الأساسية للوجود التي تشكله من حيث تناهيه وتاريخيته، وتحتضن تبعا لذلك مجموع تجربته في العالم"[74].

من هنا يوضح جادامير طبيعة مشروعه الهرمنيوطيقي وهدفه، فهو يسعى إلى "بيان العنصر الجامع المشترك بين كل أنماط الفهم وإبراز أن الفهم لم يكن قط سلوكا ذاتيا تجاه موضوع نفترض أنه معطى، بل هو ينتمي إلى وجود ما هو قابل الفهم"[75].

فبهذا التصور إذن، لم تعد الهرمنيوطيقا خطابا في مناهج الفهم "الموضوعي" وطرائقه مثلما كان الأمر مع هرمنيوطيقا شلايرماخر وديلتاي، التي كانت تبحث عن تشكيل جملة قواعد وقوانين للتأويل، وإنما اكتسبت الهرمنيوطيقا مع جادامير طابعا فلسفيا أنطولوجيا وجهه إلى محاولة تفسير شروط إمكانات الفهم بصورة عامة "ذلك أن القضية المحورية في الهرمنيوطيقا هي قضية الفهم، كيف يتحقق؟ وكيف يكون؟ وكيف أنه سمة من سمات الإنسان الجوهرية بوصفه باحثا عن المعنى"[76] وهي شروط وضعت مفهومي "المنهج" والموضوعية موضع سؤال.

لقد فصل جادامير إذن عملية الفهم عن المنهج، ووصلها بمفهوم الحقيقة باعتبارها كشفا وانكشافا.. ولما كان الفهم في نظره راسخا في التاريخ بل إنه جزء من التاريخ، من خلال المشروعية الممكنة للنصوص أو الوقائع المشابهة للنصوص، ميز جادامير بين نوعين من الفهم

- فهم مضمون الحقيقة بمعنى ضبط حقيقة ذلك الشيء موضوع الفهم.
- فهم المقاصد، بمعنى معرفة الظروف والأسباب النفسية والتاريخية والذاتية التي أدت إلى الإقرار بشيء ما أو القيام بفعل ما.

غير أن الفهم في دلالته العميقة يتعلق في نظر جادامير بالنوع الأول، بمعنى الفهم الأساسي للحقيقة. أما الفهم القصدي فنلجأ إليه لحظة نعجز عن فهم هذه الحقيقة(٧٧).

يصعب بالتأكيد استقصاء فلسفة جادامير الهرمنيوطيقية في أصولها ودقائقها بالصورة التي نرجوها بساطة ووضوحا، فهذا أمر لا ندعي لأنفسنا القدرة على القيام به، وإنما حسبنا في هذا المقام أن نكتفي برصد المفاهيم والمصطلحات التي أسس عليها جادامير نظريته في التأويل. ذلك أننا نعتقد أن ضبط الجهاز المفهومي أو الاصطلاحي في أي نظرية ومحاولة تمثله على وجهه الصحيح قدر الإمكان، هو المدخل المناسب لفهمها.

إن ربط جادامير عملية الفهم بمفهوم الحقيقة، أدى به إلى تصور مخصوص للمعنى في النص. فعندما توجد عملية فهم لنص ما، لا يمكن أن نسند المعنى لا إلى المؤلف ولا إلى القارئ. فمعنى النص هو لغة مشتركة بالمعنى الذي لا ينتسب فيه إلى أحد بصورة خاصة، وإنما يكون بالمقابل طريقة في النظر مشتركة إلى موضوع معين.

وللدفاع عن وجهة نظره، استدعى جادامير مفهوم اللعب le jeu وحاول أن يعقد تماثلا بين فعل اللعب* وفعل قراءة كتاب، أو القيام بتجربة جمالية لأثر فني ما. فكلاهما يمارس سلطة على الأفراد الذين يلعبون أو الذين يمارسون تجربة ما. فيخضعون لذلك العالم الجديد الذي يدخلون فيه ويلتزمون بسننه وقواعده وضوابطه..

وتبعا لذلك تصبح اللعبة ذاتها هي المسيطرة بروحها وعالمها. وكذا العمل الفني يغدو مهيمنا بذاته حاملا لقيمته باعتباره تمثيلا رمزيا وإبداعيا للوجود. يقول جادامير في هذا السياق: "إن تجربة الوجود الجمالية تنكشف لنا مثل لعب وتمثيل"(٧٨)، ولا تخفى علاقة مفهوم التمثيل Représentation بمفهوم المحاكاة الأرسطي. ولكن دون أن يعني ذلك أن التمثيل انعكاس مرآوي للواقع، بل إن التمثيل الفني يبرز حقيقة الواقع؛ يقول جادامير أيضا في هذا السياق: "إن الفن هو الذي يصنع من هذا الواقع حقيقته"(٧٩).

فالكتب التي تقرأ والمسرحيات التي تشاهد أو اللوحات التي ينظر إليها، تمارس على الفرد نفوذا تصل به إلى حد يضع بمقتضاه حياته نفسها موضع سؤال. فليس الأثر الفني في نظر جادامير مجرد متعة جمالية شكلية وإنما شأنه شأن أي نشاط معرفي وإبداعي آخر يتضمن معنى وحقيقة، وأثناء تفاعل القارئ مع ذلك الأثر الفني وعالمه فإنه يحقق فهما أعمق لذاته.

إن دعوة جادامير إلى تغيير وعينا الجمالي في علاقتنا بالأثر الفني وربطه بالوعي التاريخي هي محاولة لتجاوز حالة الاغتراب التي يعيشها الإنسان المعاصر. فتقبلنا للأثر الفني على أنه صورة شكلية جميلة جوفاء من المعنى ومن الحقيقة هو موقف جمالي يعمق هذا الشعور بالاغتراب.

إن الفن على خلاف هذه النظرة الجمالية الضيقة والمغلقة، فعل إبداعي منخرط في التاريخ وكاشف عن الوجود ومرتبط بالناس.. وهنا يكمن معناه وتتجلى حقيقته. فالأثر الفني جامع وواصل بين المبدع وجمهوره، يتفاعلان مع الأثر ويتقاسمان معا صناعة المعنى فيه.

فقراءة العمل الفني هي إعادة إنتاج وإعادة خلق.. فهو إذن فعل تأويل..

واللعب أيضا بهذا الاعتبار يعدو هو الآخر حركة أو فعالية تأويل أيضا.

يمثل مفهوم "الحكم المسبق" Préjugé إلى جانب مفهوم "الحقيقة" مفهوما مفتاحا في نظرية جادامير الهرمنيوطيقية. فهو مفهوم يتصل رأسا بعملية التكييف التاريخي Le conditionnement لعملية الفهم. ويتنزل هذا المفهوم ضمن تصور جادامير لعلاقة الانسان بالتاريخ. فالانسان "معرض لتحديد التاريخ وتأثيره فيه بشكل لا يستطيع معه موضعة فعله فيه، ومرجع ذلك أنه مندرج في سيرورته ومندمج في حركيته بشكل يمتنع فيه عليه استثناء نفسه من هذا الفعل أو الانفصال عنه بصورة يتمكن معها من النظر إلى ماضيه كموضوع مستقل عنه. هذا الانتماء الصميمي للتاريخ هو الذي يبرر جهد جادامير في رد الاعتبار لمفهوم الحكم المسبق Préjugé ومفهوم التراث Tradition "[80]. ويغدو الفهم وفق هذا الاعتبار، راسخا في الماضي وفي تراث حامل للمعنى. وينتقل هذا الماضي إلينا عبر فعل الكتابة، لذلك يقول جادامير في هذا السياق: "إن الذي يحسن قراءة ما ينقل إلينا من الماضي بواسطة الكتابة يحقق الحضور الفعلي لذلك الماضي"[81].

ويشير جادامير إلى أن مفهوم الحكم المسبق يرتبط بالاكتشاف الهايدجري "للبنية الماقبلية"* / الاستباقية للفهم" Structure d'anticipation de compréhension، ويحاول جادامير توضيح ذلك بقوله: "إن أي شخص يريد فهم نص ما إنما له دائما مشروع. فمنذ أن يرتسم معنى أول في النص، يستبق المؤول معنى للنص كله. وبدوره فهذا المعنى الأول لا يرتسم إلا لأننا قرأنا سابقا النص موجهين بانتظار معنى محدد. ففي إطار إعداد هذا المشروع المسبق(...) يتم فهم ما يعرض للقراءة"[82].

لقد حرص جادامير إذن على رد الاعتبار إلى مفهوم الحكم المسبق ومفهوم التراث، فلئن كانا يعتبران في عصر الأنوار والعقلانية من عوائق الفهم، فإن جادامير يقر بخلاف ذلك، ويعتبر أن لهما دورا أساسيا وفعالا في عملية الفهم. وفي هذا السياق يدعو جادامير إلى ضرورة التمييز بين الأحكام المسبقة الصحيحة والحقيقية المفضية إلى الفهم، والأحكام المسبقة الزائفة والخاطئة المؤدية إلى سوء الفهم"[83]. أما عن علاقة التراث بما يتضمنه من مختلف النصوص بالحاضر، فإن جادامير يؤكد أن فهم معنى نص معين أو أثر فني أو حدث تاريخي يتم في ضوء موقفنا أو وضعيتنا situation الراهنة والخاصة بمختلف شواغلها وأسئلتها وقضاياها. "فالمعنى الحقيقي للنص (...) محدد دائما بالوضعية التاريخية للمؤول"[84].

من هنا كان الفهم جدلا بين الماضي والحاضر، وجدلا أيضا بين السؤال والجواب. "فكل تأويل لأي عمل ماض يضم حوارا بين الماضي والحاضر فعند تلقينا لمثل هذا العمل، فإننا ننصت... إلى صوته الغريب، سامحين له بمساءلة همومنا الحاضرة. غير أن ما "سيقوله" العمل سيعتمد بدوره على نوعية الأسئلة التي نستطيع ان نطرحها عليه، انطلاقا من موقعنا المتميز في التاريخ، كما سيعتمد أيضا على قدرتنا على إعادة صياغة "السؤال" الذي يشكل العمل "جوابا" عليه"[85].

لقد أولى جادامير أهمية خاصة لجدلية السؤال والجواب واعتبرها طابعا أصيلا في الظاهرة الهرمنيوطيقية "فكل نص نقل إلينا من الماضي أو التراث وكان تبعا لذلك موضوع تأويل فإن ذلك يعني أنه يطرح على المؤول سؤالا (...) وفهم نص ما يعني فهم ذلك السؤال.."[86]. بل إن الأمر يصل بجادامير إلى حد يعتبر فيه "أن هذه العلاقة الجدلية بين السؤال والجواب هي التي تعطي للتجربة الهرمنيوطيقية بعدها الحقيقي"[87].

فالفهم إذن هو انصهار بين أفق للمؤول المرتبط بوضعيته التاريخية الراهنة، وهو أفق تلعب فيه الأحكام المسبقة دورها الفاعل في تحديد حركة الفهم والتأويل، وأفق الماضي الذي يحضر

عبر النصوص التراثية المكتوبة لتطرح أسئلتها على من يريد فهمها أو تأويلها. وهذا ما يسميه جادامير "بانصهار الآفاق" Fusion d'horizons. يقول جادامير في هذا السياق: إن أفق الحاضر لا يمكن له مطلقا أن يتشكل بدون الماضي. فكما أنه لا يمكن أن يوجد أفق للحاضر منعزلا ومنفصلا، فإنه لا توجد كذلك آفاق تاريخية يمكن فتحها "وغزوها". إن الفهم يتحقق بالمقابل في هذا المسار من انصهار هذه الآفاق التي ندعي عزلها وفصلها عن بعضها البعض"(٨٨) ففهم الحاضر إذن لا يتحقق إلا انطلاقا من الماضي كاستمرار حي له، كما لا يمكن إدراك هذا الأخير إلا انطلاقا من موقعنا المخصوص في الحاضر.

لقد حدد جادامير بدقة مفهوم الأفق horizon وحدد صلته بمفهوم المقام أو الوضعية situation(٨٩) وأكد على فاعليته الإجرائية بالنسبة إلى المؤول في رؤية الأشياء وفهمها. فالمقصود إذن بانصهار الآفاق هو "إدماج شواغلنا وقضايانا التي يحددها التاريخ في موضوع الفهم، بطريقة يحدد لنا بمقتضاها هذا الإدماج مضمون ذلك الموضوع"(٩٠) ففي هذا الجدل أو الحوار بين الماضي والحاضر تتم عملية الفهم، وبعبارة أخرى فإن المعنى الذي يمتلكه نص ما، لا يتحقق فهمه إلا عبر عملية انصهار بين أفق المؤول وأفق النص.

ولقد نوه ريكور بأصالة هذا المفهوم وجدته وأعرب عن ذلك في قوله: "نحن ندين لجادامير بهذه الفكرة الخصبة والتي مفادها أن التواصل عن بعد بين وعيين يختلفان في موقعهما يتم بفضل انصهار أفقيهما، أي بتقاطع قصديهما حول البعيد والمنفتح(...) إن هذا المفهوم– انصهار الآفاق– يعني أننا لسنا نعيش لا في آفاق منغلقة ولا في أفق واحد"(٩١).

ومن النتائج التي ترتبت على هذا التصور للمعنى بوصفه انصهار"آفاق"– أفق المؤول وأفق النص– اعتبار الفهم تأويلا وأثر ذلك في تغيير الرؤية إلى اللغة ذاتها وأهمية الموقع الأنطولوجي الذي صارت تحظى به. يقول جادامير في هذا السياق: "فليس التأويل إذن فعلا ينضاف بالمناسبة إلى الفهم، بل الفهم هو دائما تأويل، وتبعا لذلك، يمثل التأويل الشكل الجلي للفهم. وبهذا الاعتبار تكون اللغة والجهاز المفهومي للتأويل هما أيضا من العناصر البنيوية الداخلية للفهم. وهكذا تغادر مسألة اللغة الموقع الهامشي الذي كانت تشغله اتفاقا لتتحول إلى مركز الفلسفة"(٩٢).

فانصهار الآفاق إذن كما حدده جادامير لا يمكن تصوره بدون اللغة. فاللغة تمثل القضية الجوهرية للفلسفة الهرمنيوطيقية، ذلك أن "علاقة الإنسان بالوجود وبالعالم هي علاقة ذات طابع لغوي. ومن هنا كانت هرمينوطيقا جادامير ذات أصول أنطولوجية ontologique من ناحية وكلية شاملة universelle من ناحية أخرى"(٩٣).

ويتجلى البعد الأنطولوجي للغة في كونها هي التي ترسم حدود العالم الإنساني بحيث تبدو إقامة الإنسان في العالم شبيهة بإقامته في اللغة، وبذلك يقيم جادامير تماثلا أو تماهيا بين اللغة والوجود بشكل يستدعي إلى الأذهان التصور الهايدجري للغة باعتبارها "مسكن الوجود أو الكينونة" حيث تكون اللغة وسيطا أو أداة يفصح بها الوجود عن ذاته وينكشف من خلال العلامات والكلمات في الأشياء والكائنات. وفي هذا السياق يقول ريكور مبرزا أهمية جادامير في تجاوز التصور الأداتي / النفعي للغة إلى تصور وجودي / أنطولوجي تغدو فيه اللغة ذاتها صنوا للوجود يقولها وتقوله: "إننا لا نفهم الجهد الفكري لجادامير حول اللغة إلا بما هو رفض لاختزال عالم العلامات في وسائل نستعملها بما يوافق الهوى"(٩٤).

من هنا كان الفهم عند جادامير مرتبطا بتصور خاص للغة يقوم على اعتبارها "وسطا للتجربة التأويلية(...) فاللغة هي بالأحرى الوسط الكلي/ الكوني الذي تجري فيه عملية الفهم ذاتها والتأويل هو نمط عملية الفهم"(٩٥).

إن هذه السمة اللغوية التي تحدد طبيعة الإنسان كائنا في الوجود، وتحف بهذا العالم الذي ينتمي إليه ويعيش فيه، تجعل مختلف العلاقات التي ينشئها والوسائط التي يعقدها بين الماضي والحاضر والراهن والتاريخ، والذات والآخر هي علاقات ووسائط ذات طابع لغوي في جوهرها.

في هذا الإطار يأتي اهتمام جادامير بالبنية الحوارية للفهم la structure dialogique de la compréhension، وهي بنية ترتد في أصولها إلى الفلسفة السقراطية التي تقصي كل تعسف في الحكم وتعصب للرأي.. تلك الفلسفة التي توقظ فينا وعينا بجهلنا وبمحدودية معرفتنا ونسبيتها.. وتعلمنا أيضا أن الحقيقة تنفتح دائما على وجهات نظر أخرى[٩٦].

فالحوار الحقيقي يتأسس إذن في نظر جادامير على تركيز المتحاورين اهتمامهم على موضوع محاورتهم فقط وسعيهم إلى استخراج حقيقته.. فالحوار هو عقد تواصل مع الآخر بأن نمنح رأيه اهتماما خاصا ونلج إلى فكره لنفهم لا الفرد في ذاته وإنما ما يقول. من هنا كان الفهم حسب جادامير هو الوصول إلى تفاهم وإلى اتفاق، بل إنه يؤكد أن "الفهم هو قبل كل شيء تفاهم"[٩٧]، هو تفاهم entente مع الآخرين من شأنه أن يفضي بنا إلى تعديل بعض مواقفنا وأحكامنا وأن يطور فهمنا لمختلف القضايا ويثريه ويعمقه.

فهذا الحوار الذي يفضي إلى الفهم والتفاهم، هو حوار متعدد الأبعاد، متنوع الأشكال. هو حوار الإنسان مع ذاته وحواره مع الآخر وحواره مع الوجود والتاريخ والعالم عبر تلك النصوص التي يستدعيها ليحاورها وهو يؤولها أو يؤولها وهو يحاورها.

فاللغة إذن باعتبارها صفة هذه البنية الحوارية للفهم، وبصفتها سمة مميزة أيضا للممارسة التأويلية، تغدو هذه اللغة تبعا لهذا كله، علامة تحقق تاريخية الإنسان وتفتح له بفعل التأويل مختلف إمكانات المعنى التي يتكتم عليها وجوده ويلتحف بها في هذا العالم.

إن هذا التصور الفينومينولوجي والأنطولوجي للغة أفضى بجادامير، في الأخير إلى اعتبار أن "التأويل ذو الطابع اللغوي هو شكل التأويل بامتياز. فلذلك نلفيه أيضا عندما يكون موضوع التأويل أثرا فنيا تشكيليا أو موسيقيا أي ليس بالضرورة ذا طبيعة لغوية- نصية"[٩٨]. وينتهي جادامير تبعا لذلك إلى الإقرار بأن صفة الكلية أو الشمولية هي الصفة المشتركة والمتبادلة بين الظاهرة اللغوية والظاهرة الهرمنيوطيقية؛ يقول: "لئن أفضى بنا تحليل الظاهرة الهرمنيوطيقية إلى أن نجد أنفسنا في مواجهة الوظيفة الكلية للغة (أو العنصر اللغوي)، فإن الظاهرة الهرمنيوطيقية وقد انكشفت في طابعها اللغوي تكتسب هي نفسها دلالة كلية شاملة"[٩٩].

لقد مكننا إذن النظر في هذا المسار التاريخي لمفهوم الهرمنيوطيقا في الثقافة الغربية من الوقوف على أصل المفهوم ونشأته ثم لحظات تطوره الدلالي والفلسفي بالتعرف إلى أبرز التحولات والمنعطفات الحاسمة التي شهدها عبر تاريخه.

وكشف لنا استقصاء تاريخية المفهوم مدى تعقد مسألة الهرمنيوطيقا وتنوعها وتشعبها. فلكل مرحلة تاريخية تصورها الخاص للمفهوم ودلالته وقضاياه وهو تصور يستند إلى خصوصية الإطار الفلسفي الإبستيمي الذي يسم تطور هذا المصطلح.

فمن الدلالة الإيتيمولوجية الكاشفة عن معاني الشرح والتعبير والترجمة إلى اكتساب دلالة التأويل المرادف لفعل التفسير. ذلك أن الفضاء الديني واللغوي الذي احتضن نشأة المفهوم من خلال الاشتغال على النصوص المقدسة والنصوص الأدبية الرسمية طابق بين دلالتي التفسير والتأويل وأفرز هرمينوطيقا لاهوتية وفيلولوجية تعتني خاصة بتحديد قواعد التفسير وتقنينها. ومن هنا كان الطابع المعياري صفة مميزة لهذه الهرمنيوطيقا التقليدية.

وفي العصر الحديث، شهدت الهرمنيوطيقا أولى تحولاتها الكبرى من خلال ما عرفته من فعل تأسيس على يدي شلايرماخر. فتحول موضوع الهرمنيوطيقا من مجرد البحث عن المعنى في نص مخصوص ومجال محدود وبقواعد في التفسير مقننة مضبوطة إلى النظر في مسألة الفهم وشروطه التي تعصمنا من الوقوع في سوء الفهم. وبذلك غدت الهرمنيوطيقا مع شلايرماخر "فن الفهم". وحاولت من خلال تحديد بعض مبادئ التأويل وشروط الفهم وتوسيع مجال الهرمنيوطيقا أن تنزع منزعا علميا "موضوعيا" قصد بناء هرمينوطيقا عامة. وتدعمت هذه النزعة الموضوعية والعلمية مع ديلتاي الذي أصل الطابع الإبستيمولوجي للهرمينوطيقا. فقد أصبحت الهرمنيوطيقا تعبيرا عن الحياة وغدا الفهم قرين التجربة النفسية للذات والآخرين..

لقد تمثل مشروع ديلتاي في سعيه إلى أن يجعل من الهرمنيوطيقا منهجا لعلم التاريخ خاصة ولعلوم الفكر عامة.

وصارت الهرمنيوطيقا الرومنطيقية أو الحديثة مع شلايرماخر وديلتاي "مشكلا فلسفيا" من خلال ما أثارته من قضايا في الفهم والتأويل دقيقة.. ومع هايدجر تشهد الهرمنيوطيقا إنقلابا فينومينولوجيا تتحول بمقتضاه من كونها نمط معرفة إلى نمط وجود، وتنقل السؤال تبعا لذلك من سؤال المنهج إلى سؤال الكينونة أو الدزاين.. وتأثر جادامير بمبادئ أستاذه الفينومينولوجية وتصوره الأنطولوجي للفهم وللغة، ويضع من خلال كتابته التنظيرية أصول فلسفته الهرمنيوطيقية ليكون بذلك مؤسس الهرمنيوطيقا المعاصرة. لقد أضحت الهرمنيوطيقا مع جادامير أنطولوجيا للفهم، وغدت نظرا فلسفيا في إمكانات الفهم ذاته وشروطه التاريخية والأنطولوجية خاصة.

III- في حضور المفهوم / المصطلح في الثقافة العربية:

إن المقصود من حضور المفهوم في الثقافة العربية هو تلك الآليات اللغوية والصيغ التعبيرية والمسالك النوعية التي اعتمدت في صياغة المصطلح لحظة انتقاله من لغته الأجنبية الأصلية إلى اللغة العربية.

ولئن تطرق عديد من الباحثين في مجال الدراسات اللغوية واللسانية إلى مختلف الوسائل والطرائق التي تنمو بواسطتها اللغة العربية وتصطنع مصطلحاتها حسب خصائص هذه اللغة وإمكاناتها في تصريف رصيدها المعجمي وتوليده وتجريده[١٠٠]، فإن هدفنا ليس مجرد الوقوف على طبيعة الوسيلة أو الآلية اللغوية التي تم بها نقل المصطلح في حد ذاتها (من دخيل ومعرب أو نحت واشتقاق وتوليد ومجاز...) بقدر ما نريد أن نلفت الانتباه إلى أهمية صياغة المصطلح ودوره في إنتاج النظرية[١٠١].

فاختيار مقابل عربي ما لمفهوم أو مصطلح معين لا يتم في اعتقادنا بصورة اعتباطية، وإنما الاختيار دليل وعي على أن ذلك المصطلح أكثر تناسبا ودلالة مع مضامين النظرية التي يحملها، وأكثر إجرائية في الكشف عن الرؤية الفكرية والفلسفية لمنتجيه.

لذلك سنعمل على رصد الطرق اللغوية التي تشكل بواسطتها المقابل العربي للمفهوم الغربي Herméneutique من خلال بعض النماذج، ونحاول أن نقف على طبيعة سيرورة هذه المقابلات وهل استطاعت عبر مختلف مسالكها وآلياتها أن ترتقي في مراتب التجريد الاصطلاحي إلى مستوى المصطلح الذي يحظى بالاستقرار والاتفاق؟

إن شأن الهرمنيوطيقا شأن أخواتها من النظريات والمناهج والمقاربات العديدة والمتنوعة التي تفد على الثقافة العربية تحت تسميات مختلفة تتجاور وتتحاور حينا وتتصارع وتتنافر حينا آخر، حتى يستقر الأمر، إن آن له أن يستقر، على مصطلح جامع مانع.

في هذا السياق المصطلحي، ينخرط جهدنا في الحقيقة. هو جهد يسعى إلى التعرف على دلالة المفهوم في أصوله الغربية أي في السياق المعرفي للثقافة التي أبدعته وأنتجته، وهذا ما حاولنا إنجازه في القسم الأول من البحث. وفي هذا القسم الثاني، ننظر في كيفية انتقال المفهوم الغربي إلى الثقافة العربية باعتبارها ثقافة متقبلة "مستهلكة"* للمفاهيم، فنتوقف حينئذ على بعض التسميات أو المصطلحات لذلك المفهوم الوافد.

وليس من شك في أن كل مصطلح مقترح يمثل الشكل اللغوي الدال على رؤية صاحبه للموضوع وطريقة تصوره له. إننا نسعى إلى محاولة الكشف عن طبيعة الوضع الإبستيمولوجي "للمصطلح" في خطابنا النقدي العربي:

- كيف يتم اختيار مصطلح ما لجعله مقابلا عربيا لمفهوم أو مصطلح غربي؟
- هل يكشف المصطلح- لحظة اختياره وصناعته- عن مرجعية صاحبه الثقافية والفكرية؟
- إلى أي مدى تستطيع الترجمة بوصفها تأويلا، (كما يقول جادامير) أن تحافظ على صلاحيتها المعرفية في نقل دلالة المصطلحات الغربية وتعريبها؟ وتبعا لذلك، ألا يؤثر ذلك في دقة دلالة المتصور وكيفية أدائه؟
- ألسنا حين ننقل عبر آلية الترجمة مصطلحا معينا من لغة إلى أخرى نكون بالضرورة قد انتقلنا من سياق ثقافي خاص إلى سياق آخر مغاير للأول؟ ألا يكون حينئذ سؤال المطابقة مع الأصل أو المرجع مجرد وهم نصطنعه لتجاوز بعض عوائق خطابنا ومآزقه..؟

إن هذه الأسئلة وغيرها تعبر عن ذلك القلق المعرفي الذي يسكننا لحظة انشغالنا بمبحث الهرمنيوطيقا. ولم نكن نبالغ البتة ساعة وسمنا في مدخل مبحثنا بأن الخوض في هذا الموضوع في سياقه الثقافي الغربي شبيه بالمتاهة! ولم نكن لنخرج منها حين انتقلنا الآن إلى سياق الثقافة العربية، وإنما الأمر اتخذ ألوانا أخرى من الصعوبة والتعقيد والإشكال، وكانت تلك الأسئلة التي أثرنا مجرد ترجيع لها وأصداء. ولسنا نزعم أننا سنجيب عن تلك الأسئلة من خلال ما نعتزم النظر فيه من أعمال بعض المفكرين والنقاد العرب ممن تعاملوا مع مسألة الهرمنيوطيقا مفهوما ونظرية ومنهجا في المقاربة والقراءة، وإنما هي أسئلة لا تروم الإجابة العجلى حسما للأمور وإنما هي تثير في الوعي هاجس البحث والاستقصاء، فتجعله متوثبا متحفزا دوما إلى المعرفة. فلقد علمنا الدرس الهرمنيوطيقي مع هايدجر وجادامير، أن إثارة الأسئلة أفضل بكثير وأهم من الأجوبة أو انتظارها. فالسؤال في هذا الأفق الفلسفي فن ومغامرة، وبحث دؤوب عن المعنى.

وليس لتلك الأسئلة من فضل أو مزية إذن، سوى أنها تبعث على مزيد تدبر للقضية الاصطلاحية في خطابنا النقدي وتبصر خصائصها وأبعادها. وهي مهمة تتجاوز بلا ريب طاقة الفرد الواحد وتستدعي بالمقابل تضافر الجهود وتكامل الاختصاصات وتعاون الجمعيات والمؤسسات العلمية المختصة في دراسة الظاهرة المصطلحية. فعملنا إذن لا يزيد عن مجرد إثارة القضية والدعوة إلى مزيد إنعام النظر فيها.

لذلك حاولنا أن ننظر في طبيعة الوضع الاصطلاحي لمفهوم Herméneutique في الثقافة العربية وما أثاره من قضايا من خلال محاورة ثلاثة نماذج. وحرصنا على أن يكون اختيارنا دالا على لحظات متنوعة في ثقافتنا العربية وهي تحاور عبر هذا المصطلح الثقافة الغربية.

لذلك انطلقنا مما بدا لنا- في حدود اطلاعنا- أنه يمثل الصورة الأولى التي ارتحل فيها المصطلح من ثقافته الغربية إلى الثقافة العربية. فوسمنا هذه اللحظة بأنها لحظة تأسيس للمفهوم / المصطلح ونظريته في الثقافة العربية. وقد كان عمل الباحث والمفكر نصر حامد أبوزيد الموسوم بـ

"الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص" هو مدار النظر في هذه اللحظة الأولى. وأما العمل الثاني، فقد كان اختيارنا له مبررا بالظرف التاريخي أو الزمني لظهوره باعتباره لاحقا للعمل الأول فشكل بذلك صورة أخرى في صياغة المصطلح وتطوره. غير أن هذه الصورة وإن اعتمدت تقريبا نفس الآلية اللغوية السابقة في التعامل مع المفهوم الغربي، فإنها كشفت عن حضور مرجعية أخرى مختلفة عن الأولى في ترجمة المصطلح، لتكون حينئذ إزاء حوار المشرق والمغرب داخل الثقافة العربية، أثناء حوارها مع منجزات الحداثة الغربية فكرا ومفاهيم ونظريات. ونقصد بهذا العمل كتاب "هرمنوتيك النثر الأدبي" لصاحبه سعيد علوش. واستعنا أيضا للنظر في تعريف المصطلح لديه بكتابه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة".

وأما العمل الثالث والأخير، فهو دراسة متكاملة متعمقة لم يمض على صدورها سوى سنوات قليلة معدودة. وقد مثّل هذا العمل شكلا آخر من أشكال حضور المصطلح ونموه. وهو اختيار له منطلقاته وخصائصه وأهدافه أيضا. ونقصد بذلك كتاب "نظرية التأويل" لمصطفى ناصف.

والطريف أن مؤلفي هذه الدراسات هم أصحاب مشاريع فكرية ونقدية فاهتمامهم بالهرمنيوطيقا بغض النظر عن مدى الاختلاف بينهم في مقاربة المصطلح أو النظرية عامة، يتنزل ضمن شاغل ثقافي أعم وأوسع اتخذ صفة "مشروع" للقراءة.

من هنا تتفق هذه الأعمال في طابعها النظري وكأنها بذلك تريد أن تؤسس أو تؤصل نظريا ما أنجزته أو تعتزم إنجازه في مجال قراءة * نصوص الثقافة العربية حسب اختصاص كل باحث واهتماماته الفكرية والأدبية والنقدية.

لقد سلكنا في تقديم هذه الأعمال منهجا يجمع بين التحليل والمناقشة في آن واحد فينصهر تبعا لذلك وصف العمل وعرضه في ثنايا المساءلة والمناقشة تجنبا للتكرار والإسهاب. وفضلنا استخدام عبارة مناقشة بدلا عن النقد أو التقويم لاعتقادنا بأهمية المناقشة العلمية والموضوعية باعتبارها شكلا من أشكال المحاورة المعرفية المنتجة، وضربا من ضروب المساءلة النقدية البناءة.

لقد أردنا أن تكون مناقشتنا منهجية اصطلاحية بالأساس، تهتم بالدرجة الأولى بالنظر في المقابل العربي للمفهوم الغربي والكشف عن الآلية اللغوية التي اعتمدت في نقل المصطلح أو صياغته، ثم نثير من القضايا ذات الطابع المنهجي أو المعرفي ما بدا لنا جديرا بالمساءلة.

١ – نصر حامد أبوزيد وقضية المصطلح: تفسير أم تأويل؟

إن أول عمل دشن لحظة استقبال المفهوم الغربي Herméneutique في الثقافة العربية يتمثل في دراسة كان قد أنجزها نصر حامد أبو زيد بعنوان: " الهيرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص" وقد نشرت هذه الدراسة أول مرة سنة ١٩٨١ في مجلة نقدية أدبية راهنت منذ ظهورها عام ١٩٨٠- على الحداثة في الثقافة العربية، وهي مجلة فصول**. لقد جعلت هذه المجلة من النهوض بالخطاب النقدي العربي من أهم أهدافها وذلك بإثرائه بأبرز منجزات الفكر الغربي المعاصر في مختلف الحقول المعرفية ولا سيما الفلسفة والعلوم الإنسانية ومناهج النقد الأدبي والمدارس اللسانية...، وما يتصل بتحليل النص والخطاب عامة. فليس غريبا إذن أن تنشر دراسة أبي زيد في هذه المجلة التي حظيت باهتمام فريد ومتزايد لدى جمهور المثقفين والباحثين في مختلف أرجاء الوطن العربي.

لقد شكلت الدراسة إذن زمن ظهورها حدثا تأسيسيا في التعريف بنظرية غربية وتقديم أبرز أصولها ومبادئها إلى المثقفين العرب. ولئن أنجز الباحث دراسات تطبيقية عديدة في قراءة التراث العربي الإسلامي، فإن تلك المقالة المختصة بطابعها النظري، لا تزال تحظى بقيمة متميزة وما انفك الباحثون والقراء بمختلف مستوياتهم يعتمدونها مرجعا أساسيا في موضوع التأويل وقضاياه.

غير أن هذه الريادة التي مضى عليها أكثر من عشرين سنة أو يزيد، لا تمنع من مناقشة استراتيجية صاحبها في الكتابة وفي تشكيل أصول النظرية عبر اختياره لجهاز اصطلاحي خاص تم اعتماده مقابلا عربيا للمصطلحات الغربية الأصلية، بل إنها لا تنفي أن يكون صاحبها نفسه قد تجاوز بعض ما جاء فيها على مستوى المفاهيم أو المنهج أو الرؤية عامة.

لقد اختار أبو زيد لمقالته عنوانا دالا جمع فيه بين أصل التسمية المعربة للمصطلح الغربي وهي "الهرمنيوطيقا" وفرع نهض بوظيفة البيان والتبيين لهذا المصطلح الجديد و"الغريب" عبر ضبط مجال اشتغاله وتحديد موضوعه فكان الجزء الثاني من العنوان "ومعضلة تفسير النص" تفسيرا وتفصيلا للجزء الأول.

ولئن لم يذكر الباحث مبررات اختياره عبارة "الهرمنيوطيقا" فإننا نعتقد أن ثقافته الفلسفية من ناحية وتكوينه اللغوي الأنجلو-سكسوني من ناحية أخرى، هما اللذان حددا له أسلوبا مخصوصا في التعامل مع المفاهيم الغربية وهو ما يعرف "بالدخيل" أو"المعرب". وذلك بأن يكتب المصطلح بالعربية مثلما ينطق في لغته الأجنبية الأصلية (الإغريقية) أو اللاتينية وما تطور عنها من لغات أروبية حديثة كالألمانية والإنجليزية والفرنسية.

وفي الجزء الثاني من العنوان "معضلة تفسير النص" تستوقفنا فيه عبارتان: الأولى "معضلة" وهي عبارة نعتقد أن الباحث قد أفلح في اختيارها لأنها عبارة مكتنزة دلاليا بكل المعاني التي تسم التعامل مع النص في مجال الهرمنيوطيقا، بل إنها توحي أيضا بذلك الطابع الإشكالي في الموضوع نفسه وما فيه من مظاهر التعقيد والتشعب نظريا وإجرائيا، إلى درجة جعلت الكثير من الباحثين يقرون بصعوبة هذا البحث الذي يلج بصاحبه في غياهب القلق والحيرة والإرباك! وأما العبارة الثانية "تفسير" فلا نخال الباحث قد وفق في اختيارها بديلا عن التأويل ودليلا عليه. فهل الأمر في هذا السياق المعرفي والاصطلاحي تفسير أم تأويل؟

انطلق الباحث في دراسته من محاولة ضبط موضوع الهرمنيوطيقا وتحديد نوعية القضايا التي تهتم بها، فأقر بأن "القضية الأساسية التي تتناولها "الهرمنيوطيقا" بالدرس هي معضلة تفسير النص بشكل عام، سواء كان هذا النص نصا تاريخيا أم نصا دينيا"(١٠٢) ثم تدرج نحو تحديد مصطلح الهرمنيوطيقا عبر التمييز بينه وبين مصطلح آخر قريب منه هو مصطلح Exegesis، (أو Exégèse بالفرنسية) يقول: "ومصطلح الهرمنيوطيقا مصطلح قديم بدأ استخدامه في دوائر الدراسات اللاهوتية ليشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسر لفهم النص الديني (الكتاب المقدس). والهرمنيوطيقا- بهذا المعنى- تختلف عن التفسير الذي يشير إليه المصطلح Exegesis على اعتبار أن هذا الأخير يشير إلى التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية بينما يشير المصطلح الأول إلى "نظرية التفسير"(١٠٣).

فبغض النظر عما ذكر الباحث من حديث عن النشأة التاريخية للهرمنيوطيقا وأصولها الأولى، فإن الذي يعنينا هو ذاك التمييز الذي عقده بين مصطلح Exegesis وهو "التفسير نفسه في تفاصيله التطبيقية" أما الهرمنيوطيقا فهي "نظرية التفسير". فالفرق بين المصطلحين هو فرق بين ما هو إجرائي / تطبيقي والذي يختص به التفسير، وما هو نظري مجرد تختص به الهرمنيوطيقا.

فما مدى وجاهة هذا التمييز؟

لئن عد هذا التمييز من الناحية الإجرائية والمنهجية مقبولا، فإنه يبعث على الاحتراز ومزيد الضبط والدقة متى احتكمنا إلى عيار العلم وشروطه المعرفية. ومرد هذا الاحتراز هو ذاك الغموض الذي ولده استعمال مفهوم "التفسير" في كلا المصطلحين، مما دعا بالباحث إلى تجاوز هذا الإحراج بالبحث عن سمة تمييزية بينهما وجدها في ثنائية التطبيقي والنظري. وسنتبين

فعلا أن استخدام مفهوم التفسير في هذه الدراسة سبب للباحث الكثير من الإحراجات النظرية والمفهومية سيعمل على تجاوزها في لاحق أبحاثه.

إن التمييز بين المصطلحين يتجاوز في نظرنا الفصل بين التطبيقي والنظري لأنهما يتداخلان بشكل من الأشكال في كليهما، وإنما يتعلق الأمر في نظرنا بطبيعة النصوص التي يشتغل عليها كل مصطلح. فمتى عدنا إلى أحد المعاجم المختصة لننظر في تعريف مصطلح (Exegesis) أو Exégèse (= التفسير) وجدنا ما يلي: "هو الشرح اللغوي والمذهبي لنص ما وبصفة خاصة لنص يمارس سلطة مثل النص المقدس أو النص القانوني"[١٠٤].

إن هذا التخصيص هو الذي يميز في تقديرنا التفسير عن الهرمنيوطيقا. ذلك لأن الهرمنيوطيقا في تلك المرحلة اللاهوتية والفيلولوجية في تعاملها مع النصوص المقدسة تماهت دلالتها ووظيفتها مع معنى التفسير لاشتراكهما في نفس الموضوع واشتغالهما على نصوص من طبيعة واحدة. وتبعا لذلك تطابق مفهوم التفسير Explication مع مفهوم التأويل Interprétation. غير أن الهرمنيوطيقا لم تبق مقيدة بطبيعة تلك النصوص الدينية المقدسة خاصة، شأن التفسير Exégèse وإنما وسعت مجالها- كما رأينا ذلك في القسم الأول من هذا العمل- لتشمل جميع أنواع النصوص الأخرى والتي تتميز بطابع رمزي أساسا. واللافت أن الباحث كان واعيا بأمر اتساع دلالة الهرمنيوطيقا باتساع موضوعها لكنه لم ينتبه وهو يشير إلى ذلك أنه ينقض ما كان قد جعله سمة مميزة لها وهو الطابع النظري الصرف، بأن أضاف إليها سمة التطبيق أيضا، يقول: "وقد اتسع مفهوم المصطلح [الهرمنيوطيقا] في تطبيقاته الحديثة، وانتقل من مجال علم اللاهوت إلى دوائر أكثر اتساعا تشمل كافة العلوم الإنسانية..."[١٠٥].

لقد طفق الباحث ينظر في مسألة التفسير في التراث العربي من خلال تفسير النص القرآني وتوقف على "تلك التفرقة الحاسمة بين ما أطلق عليه "بالتفسير بالمأثور" وما أطلق عليه "بالتفسير بالرأي" أو التأويل.."[١٠٦] وانتقل إلى بيان بعض وجوه الإشكال في تراثنا النقدي الحديث على المستوى التطبيقي خاصة. "فالنص الأدبي يتسع للعديد من التفسيرات التي تتنوع بتنوع اتجاهات النقاد ومذاهبهم"[١٠٧]، ويرى في "ثلاثية (المؤلف / النص / الناقد) أو (القصد / النص / التفسير) الإشكالية الحقيقية التي تحاول الهرمنيوطيقا الإسهام في تحليلها بالنظر إليها "نظرة جديدة تزيل بعض صعوبات فهمها وبالتالي تؤسس العلاقة بينها على أساس جديد"[١٠٨].

لقد كانت وجهة الباحث في مقاربة مسألة الهرمنيوطيقا مركزة أساسا على النص الفني عامة والأدبي خاصة وكيف أنها تمثل نظرية جديدة من شأنها أن تفتح سبلا ومناهج أكثر نجاعة في تفسير النص الأدبي وتجاوز تلك العوائق التي اعترضت نظرية الأدب بمختلف تياراتها ومناهجها ابتداء من نظرية المحاكاة الأرسطية وصولا إلى البنائية مرورا بالرومانسية.

فالهرمنيوطيقا من هذا المنطلق هي البديل النظري والمنهجي في تجاوز معضلة تفسير النص. لذلك شرع في تقديم مبادئها وأصولها كما تشكلت مع شلايرماخر وديلتاي ثم هايدجر وجادامير وصولا إلى بيتي E. Betti وهيرش D.Hirsh وريكور. وكما انطلق الباحث من اعتبار الهرمنيوطيقا "نظرية التفسير"[١٠٩]، انتهى أيضا بعد عرض وتحليل بعض مراحل تطورها وتلك التحولات الفلسفية التي شهدتها عبر مسارها التاريخي في الفترة الحديثة والمعاصرة إلى أنها "علم تفسير النصوص"[١١٠] أو "لنظرية التفسير"[١١١].

فكيف نفهم إذن حرص الكاتب على استعمال عبارة التفسير* بدلا عن التأويل في تعريف الهرمنيوطيقا رغم ما أثارته من لبس وغموض وإحراجات في بعض المواطن من الدراسة؟

وبالمقابل، نلحظ أن الباحث لما أعاد نشر دراسته في الكتاب المذكور، ذكر في مقدمته على سبيل التعريف بها ما يلي: "تتناول هذه الدراسة بالتحليل والشرح نظرية تأويل النصوص- الهرمنيوطيقا- وتاريخها في الفكر الغربي الحديث بدءا من القرن السابع عشر حين انفصلت عن مجال فهم النصوص الدينية لتصبح علما مستقلا بذاته يناقش عملية الفهم وآليات التأويل والشرح.."[112]. فاللافت هنا هو تعريف الهرمنيوطيقا بأنها "نظرية تأويل النصوص" ثم غياب مفهوم التفسير واستدعاء مفاهيم أخرى كالفهم والشرح!

فهل هو مجرد ترادف بين مفهومي التفسير والتأويل إلى درجة التطابق والتماهي بشكل يجعل حضور أحدهما سببا في غياب الآخر؟ أم إن الأمر يكشف عن تطور في وعي الكاتب بمسألة الهرمنيوطيقا وقضاياها جعله يراجع مفهوم التفسير ويستبدله بالتأويل كما هو واضح جلي في جميع كتاباته اللاحقة؟!

قد يكون الأمر هذا وذاك في الوقت نفسه، ذلك أن الباحث نلفيه في أحد أبحاثه يعيد إثارة قضية الفصل بين التفسير والتأويل في الثقافة العربية الإسلامية ويرى أنها من الأفكار الشائعة التي يجب إعادة طرحها ويدعو بالمقابل إلى التوحيد بين المصطلحين باعتباره أصل العلاقة بينهما. يقول الباحث في كتابه "فلسفة التأويل": "من هذه الأفكار الشائعة المستقرة التي يمكن أن نعيد طرحها فكرة التفرقة بين التفسير والتأويل، وهي تفرقة تعلي من شأن التفسير وتغض من قيمة التأويل على أساس من موضوعية الأول وذاتية الثاني (...) ولعل في ذلك كله ما يسمح لنا أن نتجاوز التفرقة الاصطلاحية المتأخرة بين التفسير والتأويل ونعود إلى الأصل وهو التوحيد بينهما"[113].

ولئن كان لهذا الكلام – حسب رؤية الباحث طبعا- ما يبرره ويسوغه من داخل النسق الفكري والعقدي للثقافة العربية الإسلامية وهي تتعامل مع النص القرآني خاصة، فهل الأمر كذلك قائم على مطلق التماثل والتطابق بين المصطلحين في الهرمنيوطيقا الغربية بمختلف مراحلها التاريخية واتجاهاتها الفلسفية؟

بل إنه يحق لنا أيضا أن نتساءل، على سبيل السجال المعرفي، عن مدى مشروعية تلك المطابقة بين التفسير والتأويل داخل النسق الثقافي العربي الإسلامي نفسه وعن جدواها وقيمتها؟

لقد ذكر الباحث في موطن آخر أن استغراقه في البحث في موضوع التأويل وقضاياه أدى به إلى تعديل الكثير من الأفكار والمفاهيم "وخاصة المفهوم الرئيسي الذي تقوم عليه الدراسة وهو مفهوم التأويل"[114]، ذلك أن مراجعة المفهوم في ضوء تأصل المعرفة النظرية ونضج أدواتها وتوسيع آفاقها هو الذي يقود إلى توظيف أكثر خصوبة للمصطلح وأوفر إنتاجا نظريا وإجرائيا. فلئن وعى الباحث بأهمية توسيع الأفق النظري والمعرفي لمصطلح التأويل الذى بنى عليه مختلف أبحاثه اللاحقة، فغاب تبعا لذلك مصطلح التفسير، فإن الإشكال يبقى في نظرنا قائما، ذلك أن القول بإرجاع المصطلحين إلى الوحدة الدلالية بينهما يحتاج إلى مناقشة، لأننا نعتقد أن الأمر ليس على هذه البساطة من تجاوز الفروق الدقيقة واللطيفة بين المصطلحات وإن تقاربت في الدلالة وتجاورت في المعنى- فلكل مصطلح تاريخيته ونسقه النظري الذي ينتمي إليه وفضاؤه المعرفي الذي يشتغل فيه.. وقد تتقاطع المصطلحات وتتداخل وتتكامل دون أن تتماهى أو تتماثل وتتطابق، لأنه متى تطابقت دلالة مصطلحين مطابقة كلية تامة صارت الحاجة إلى أحدهما كافية وداعية إلى الاستغناء عن الآخر!!

وهذا أمر نخاله لا ينطبق على قضيتنا الاصطلاحية في سياقنا هذا، لأن مفهومي التفسير والتأويل لهما خصوصيتهما وفاعليتهما في بنية الثقافة العربية الإسلامية. وهما مصطلحان، وإن تماثلا في البداية ثم تمايزا، فإن لهذا التمايز ما يحقق التكامل بينهما في الكشف عن ظاهر المعنى في النص وباطنه..

ولعلنا نجد في اهتمام ريكور بهذه القضية ما يؤكد لنا قيمتها و خصوصيتها سواء في الثقافة العربية أو في الثقافة الغربية مع اختلاف الأطر المعرفية والتاريخية للقضية في كلا الثقافتين. لقد خص ريكور قضية العلاقة بين التفسير والفهم/ التأويل (باعتبار أن التأويل جزء مخصوص من الفهم) بفصول محددة من كتابه "من النص إلى العمل"[115]، وانطلق فيها من ذاك التعارض الذي أقامه ديلتاي بين التفسير والفهم/التأويل. وناقش ريكور هذه المقابلة الصارمة مناقشة علمية رصينة تدرج فيها في ضوء مفهوم دقيق للنص Texte من ناحية ومفهوم القراءة Lecture من ناحية أخرى إلى بيان العلاقة الجدلية والتكاملية بين المصطلحين والاستدلال عليها. وانتهى ريكور في أحد فصوله المذكورة إلى الإقرار بأهمية مفهوم القراءة باعتباره الفعل المحسوس الذي تكتمل فيه وجهة النص وتوجهه "ففي صميم فعل القراءة ذاته، يتعارض مفهوم التفسير L'explication ومفهوم التأويل L'interprétation ويتصالحان إلى ما لا نهاية"[116]. هو الإقرار إذن بعلاقة الجدل بين المصطلحين "الأخوين العدوين" يتعارضان ويتصالحان فتتكامل وظائفهما في تفجير إمكانات المعنى في النص والكشف عن دلالاته، ودون أن يمحي أحدهما في الآخر.. ذلك أننا نعتقد مع ريكور، أن علاقة التكامل بين المصطلحين لا تنفي بالضرورة مبدأ التمايز بينهما.

لقد أطلنا الوقوف مع هذه القضية لأنها بدت لنا قضية اصطلاحية جوهرية في مسألة الفهم والتعامل مع النص في مجال الهرمنيوطيقا. لذلك سنكتفي في بقية المناقشة بإثارة بعض الملاحظات المنهجية أو المصطلحية بصورة سريعة وخاطفة وفي شكل نقاط يمكن توزيعها كالآتي:

- ففي حديثه عن شلايرماخر يشير الباحث إلى وجود جانبين في النص هما "جانب موضوعي يشير إلى اللغة (...) وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف.."[117]، ويسمي الجانب الأول بالمستوى اللغوي أو التحليل النحوي والثاني بالمستوى النفسي"[118]. في حين أن شلايرماخر يستعمل مصطلحين واضحين ودقيقين هما مصطلح "التأويل النحوي" Interprétation grammaticale ومصطلح التأويل التقني أو النفسي Interprétation technique ou psychologique.

- ويقول عن ديلتاي: "بدأ ديلتاي مما انتهى إليه شلايرماخر من البحث عن تفسير وفهم صحيحين في مجال العلوم الإنسانية"[119]، في حين رأينا كيف أن ديلتاي يميز بين التفسير الذي هو منهج علوم الطبيعة والفهم أو التأويل الذي هو منهج علم التاريخ وعلوم الفكر.

- وأثناء تحليله لمبادئ الفهم عند ديلتاي لاحظنا تداخلا اصطلاحيا تجلى في استخدام الباحث لبعض المفاهيم والمصطلحات التي تنتمي إلى الجهاز الاصطلاحي الجادامري، مثل مفهوم الحوار[120]، ومفهوم اللغة باعتبارها الوسيط المشترك[121]، ومفهوم الأفق / الآفاق كحديثه عن الأفق الراهن للمفسر أو التفاعل الخلاق بين النص وأفق المفسر[122]، أو العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر.

- وفي ما يتصل بجادامير، لم نلحظ اعتناء ببعض المصطلحات الأساسية في فلسفته الهرمنيوطيقية، وقد يعود ذلك إلى اقتصار الباحث على التجربة الجمالية والفنية من مشروع جادامير الهرمنيوطيقي. ولئن أثار هذا المشروع الفلسفي جدلا كبيرا بين الباحثين الغربيين وتعرض له العديد من الفلاسفة والمنظرين بالمناقشة والنقد وتولى هو الرد على بعضها مدافعا عن مشروعه ومفسرا بعض مبادئ فلسفته، فإن مناقشة الباحث لجادامير بدت لنا مناقشة أيديولوجية[123] تراوحت بين الضمور والسفور أو الخفاء والتجلي ولم تكن مناقشة تحتكم إلى السياق الداخلي لبنية الخطاب الفلسفي والهرمنيوطيقي لجادامير. فهي مجادلة من خارج النسق المعرفي، فكانت تبعا لذلك منافحة أيديولوجية وليست سجالا فلسفيا إبستمولوجيا حول بعض قضايا التأويل الخلافية..

٢ – هرمنوتيك النثر الأدبي: بين نسخ المفهوم واستنساخ النظرية

يعد الأستاذ سعيد علوش من المهتمين بقضايا الحداثة في الأدب والنقد العربيين. وتدل مؤلفاته على تنوع اهتماماته وثراء تجربته– فهو فضلا عن صفته باحثا أكاديميا مختصا في مجال الأدب الحديث والمقارن، جمع أيضا بين الإبداع والنقد في مجال الرواية تحديدا، ويبدو أن كتابه "هرمنوتيك النثر الأدبي" بطابعه التنظيري يمثل مقدمة لمشروع نقدي في ذلك المجال.

إن غايتنا من اختيارنا هذا الكتاب رصد بعض مظاهر التنوع في الصورة الاصطلاحية التي ظهر فيها المفهوم الغربي. وهذا التنوع في اقتراح المقابلات العربية ناتج بالضرورة عن تنوع في الأطر المعرفية والمرجعيات النظرية والفكرية التي يصدر عنها أصحابها، بل إن المصطلح المقترح ولا سيما في صيغته الدخيلة ينطق ويفصح بالمرجعية الأجنبية التي تأثر بها الباحث. فمن مرجعية أنجلو–سكسونية مع "نصر أبو زيد" (بالمشرق) إلى مرجعية فرنكفونية مع سعيد علوش (بالمغرب).

لقد اختار سعيد علوش أسلوب الدخيل في صياغة مقابل عربي للمصطلح الغربي Herméneutique وكتب هذا المصطلح بالعربية بالصورة الصوتية التي ينطق بها في اللغة الفرنسية "هرمنوتيك". وهو أسلوب– كما سنرى– يعتمده الباحث بكثرة في نقل مصطلحاته الغربية. وقد استعمل هذا المصطلح بصيغتين، فراوح بين "هرمنوتيك" و "هرمنوتيكي" في متن الدراسة. وقرن هذا المصطلح بعبارة "النثر الأدبي" على سبيل الإضافة الدالة على التخصيص، فغدا عنوان الكتاب، "هرمنوتيك النثر الأدبي" موحيا منذ البدء بنزعة صاحبه إلى محاولة تأسيس نمط خاص من الهرمنوتيك يتعلق أساسا بمجال النثر الأدبي. ومن هنا كان في الحقيقة مصدر الإغراء في العنوان! فهو يثير فيك رغبة الاطلاع على محاولة تنظيرية في مجال لا يخلو من مظاهر التشعب والتعقيد، وأنها ستفتح آفاقا جديدة تحقق فعلا بعض معالم الحداثة المرجوة لخطابنا النقدي العربي.. وتمضي في رحلتك كشفا واستكشافا، فإذا الأمر لا يعدو أن يكون وهما.. أو حلما! فما كنت تأمل أن يكون تأسيسا أو تأصيلا، لم يكن في الحقيقة إلا نسخا واستنساخا أو ظلا لأصل ليس إلا!

انبنى الكتاب على تقديم أسند له الباحث عنوان "في المكونات الهرمنوتيكية للنثر الأدبي" وعلى تسعة فصول هي: ١– في الكلمات والأشياء/ ٢– في الحقيقي والمنهجي /٣– في الظاهراتي والابستيمولوجي/ ٤– في الدائرة الهرمنوتيكية/ ٥– في ثنائية السخرية/ ٦– في جدلية اللعب والرمز /٧– في الألفة والغرابة/ ٨– في التأويل والتفسير /٩– في المستنسخات الهرمنوتيكية.

أراد الباحث أن يكون تقديمه لهذا الكتاب "تقديما على غير التقديم" إثارة وتشويقا وخروجا عن المألوف والعادة. فقد سلك في كتابة هذا التقديم مسلكا "إبداعيا"، فبدأ صوت الناقد/ المؤسس فيه خافتا أمام صوت المبدع المغامر بفعل الكتابة وفيها.. وإذا كنا لا نشك في أن الباحث له حس إبداعي وروائي لا مراء فيه، فإننا نتساءل: هل المقام، ونحن إزاء تقديم لنظرية في الهرمنوتيك، يسمح بكتابة شبيهة بالخواطر والتداعيات، تجعلك وأنت تتنقل بين فقراتها تشعر وكأنك تسير على رمال متحركة*!

فقد بدت الكتابة في هذا التقديم كتابة منفلتة متحررة من أصول المنهج والضبط والصرامة. هي كتابة من صميم "المغامرة" الروائية ولا تستقيم أن تكون مقدمة تأسيسية حاملة لعناصر المشروع فتضبط المفاهيم وتحدد الأصول والمنهج وتوضح الرؤية.. ولا تنكشف لنا عبارة "الهرمنوتيك" ودلالتها إلا في الفقرة الأخيرة من هذا التقديم حيث تتحول لغة الكتابة من دورانها على ذاتها إلى لغة نقدية مفهومية تحاول تحديد موضوعها وضبط أطره ومجالاته– يقول في هذا السياق: "ويبحث الهرمنوتيكي في التأويل، الذي يطبع مشاكل ومناهج الدرس الأدبي، في علاقته الوثيقة بنقد النصوص، وقراءتها وفهمها في مرحلة أولى، وتجاوز مجرد نقد النصوص وتأويلها إلى تكوين نظرية

عامة للإنتاج"[124]. فالذي يعنينا من هذا التعريف هو تحديد الهرمنوتيك في تأويل النصوص الأدبية خاصة وقراءتها وفهمها. ومتى أردنا مزيدا من الدقة، ورجعنا إلى كتاب "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" للباحث نفسه، نجد مصطلح "الهرمنوتيكية"، أي بإضافة تلك اللاحقة (ياء النسبة مع تاء التأنيث) في حين أنه استعمل "هرمنوتيك" مقابلا لـ Herméneutique في مسرد المصطلحات الذي وضعه في خاتمة كتابه!

يعرف الباحث "الهرمنوتيكية" تعريفا امتد على خمس ملاحظات أو دلالات، تقتصر منها على الاثنتين الأوليين والمتصلتين بالهرمنوتيكية قديما وحديثا: "1- طريقة تأويل وتخريج، تدرس المبادئ المنهجية، في التعامل مع النصوص وتفكيك رموزها، وكشف أغوارها في التقليد القديم. 2- [والهرمنوتيكية] حديثا، نظرية تأويل رموز، لغة أدبية، بوصفها كلا لعناصر ثقافية ما"[125].

فما يلفت الانتباه مما تقدم من حد وتعريف "للهرمنوتيك" أو "للهرمنوتيكية" هو تأكيد الباحث على أن يجعل الهرمنوتيك باعتبارها نظرية تأويل يتعلق موضوعها بالرموز مطلقا وباللغة الأدبية تخصيصا بوصفها هي الأخرى لغة فنية رامزة.

ونلحظ في هذا التخصيص الأول بجعل النص الأدبي/ أو اللغة الأدبية هي الموضوع المباشر للهرمنوتيك، تخصيصا ثانيا يتحول فيه النص الأدبي إلى النص النثري تحديدا، وتبعا لذلك يصبح تفسير الأدب مقتصرا على التفسير النثري، يقول: "ومع هذا، فلا توجد هرمنوتيك عامة، أو قانون علمي للتفسير النثري، بل توجد نظريات مستقلة ومتعارضة، وفي تحديدها لقواعد التأويل"[126]، ومن هنا يأتي عنوان الكتاب "هرمنوتيك النثر الأدبي". فالباحث وجد في قول ريكور السابق (ودون أن يشير إليه أو يحيل عليه، وإنما تصرف في كلامه بأن أضاف عبارة النثري نعتا إضافيا "قسريا" إلى عبارة التفسير) سندا نظريا يشرع بمقتضاه ما ذهب إليه من محاولة لتأسيس هرمنوتيك خاصة بل أخص إن شئنا الدقة أكثر.

نعتقد أننا بهذا التحديد لعنوان الكتاب والكشف عن دلالته ومرجعيته، وبما قمنا به من تعليق على ذلك التقديم، قد مهدنا السبيل إلى مناقشة العمل في متنه وفصوله. وفي الحقيقة، يطول بنا الأمر، لو رحنا نتابع فصول الكتاب ونحاورها بله نسائلها فصلا فصلا، وما قد يترتب عن ذلك من تكرار.. لقد وجدنا أن الكتاب بمختلف فصوله، أثار لدينا ثلاثة قضايا شكلت في الحقيقة صورة دالة عن بعض مظاهر أزمة الخطاب النقدي العربي:

أ- وهم التأسيس أو ثنائية الأصل والظل:

كنا قد ذكرنا أن الباحث سعى في دراسة التنظيرية إلى محاولة تأسيس نوع من أنواع الهرمنوتيك الخاصة وسمها بـ "هرمنوتيك النثر الأدبي". وإن كنا نثمن كل بادرة لتأسيس أي مشروع نقدي حداثي ينهض بخطابنا النقدي العربي ويطوره ويجعله يتجاوز مآزقه وعوائقه، فإننا غالبا ما نلاحظ عمق الهوة بين الطموح والإنجاز، وبين الحلم والواقع. فما كنا نأمل أن يكون إبداعا وأصالة وإضافة نكتشف أنه نسخ واستنساخ واتباع للآخر وترديد لأصواته ومفاهيمه ونظرياته- وأقصى الاجتهاد بعض التعديل بزيادة "عبارة" تبرر لنا الإغارة على فكر الآخر فننسب لأنفسنا ما هو في الأصل لغيرنا وهمًا منا بأننا نمارس فعل تأسيس نظري. وشتان بين أصل الشيء وظله! وشتان بين الصوت وصداه!

لقد حرص الباحث، وهو يؤسس لهرمنوتيك النثر الأدبي بضبط بعض الأصول النظرية الغربية، على أن يضيف نعت "النثري" أو "النثرية" على أغلب عناوين فصول الكتاب والتي كانت تختزل بعض قضايا التأويل ومبادئه حسب خصوصية كل نظرية أو بالأصح حسب ما يومئ بتلك الخصوصية، فغدت أغلب فصول الكتاب معنونة في متن الدراسة كالتالي: في الكلمات والأشياء النثرية، في الحقيقي والمنهجي النثري، في الظاهراتي والإبستيمولوجي النثري... بل إن

أغلب المنظرين الذين ذكرهم الباحث وحشدهم حشدا، من شلايرماخر وديلتاي وهوسرل وهايدجر وجادامير وريكور وغيرهم والذين حضروا من خلال مقولاتهم عن تأويل النص مطلقا أو الفن أو الرمز أو من خلال جهازهم المفهومي والاصطلاحي الخاص كالكاتب والتجربة والتاريخ، ينقلبون إلى مجرد إطار شكلي تتحول فيه المفاهيم الأصلية، بفعل شبيه بالسحر، إلى صفة جامعة وهي النثر. فيصير الكاتب ناثرا وتخصص التجربة لتكون تجربة نثرية، وكذا التاريخ يتحول إلى تاريخ نثري، والفن والرمز والنص كلها تصير نثرا، حتى مفهوم اللعب بدلالته الفلسفية والأنثروبولوجية يتحول هو الآخر إلى نثر(١٢٧) لتكون حينئذ بالقوة وبالفعل، في مجال "هرمنوتيك النثر الأدبي" بامتياز!

وفي محاولته ضبط مفهوم الهرمنوتيك وموضوعه باعتبار أن ذلك يعد وجهًا من وجوه التأسيس النظري، عمد الباحث في ذلك إلى ترجمة بعض الفقرات لبعض المنظرين الغربيين دون أن يحدد وجوه الإفادة منها أو إمكانات توظيفها(١٢٨). وما ذكره أيضا، من بعض مبادئ التأويل الهرمنوتيكي كالتأكيد على ثنائية الموضوعية والذاتية في عملية الفهم وما تضفيه مبادئ التأويل وقواعده من نزعة علمية ومنهجية، نجد أصولها عند كل من شلايرماخر وديلتاي، وإن لم يصرح بذلك، واكتفى بمجرد الاعتراض على "الحدوسات الرومانسية والاعتباطية متبنية العنصرين الذاتي والموضوعي معا"(١٢٩) وهو اعتراض مستوحى هو الآخر من نقد جادامير لبعض مبادئ الهرمنيوطيقا الرومنطيقية.

وما ذهب إليه في نفس الفصل من تمييز بين التفسير والتأويل وتأكيد على التكامل بينهما في التعامل مع النص النثري أو التجربة النثرية، ليصير التفسير تفسيرا نثريا يهتم ببيان "الأثر الذي يخلفه مقصد التعبير وموجها القارئ إلى بعض التأويلات"(١٣٠) والتي تحصر وظيفتها في منح القارئ "مفتاحا لفك الرموز النثرية"(١٣١)، هو في الحقيقة أصداء، بل هو ترديد لما ذكره ريكور في محاولته تحديد نوعية العلاقة الحقيقية بين التفسير والتأويل في ضوء تصور جديد ودقيق لمفهومي النص والقراءة*، ولم يضف الباحث شيئا سوى أنه زاد صفة "النثري" أو "النثرية" تخصيصا لنوع الهرمنوتيك التي يطمح إلى "تأسيسها"!

إن هذه القضية الأولى بما تتضمنه من إشارات متعددة تضعنا على عتبة القضية الثانية وهي مسألة السكوت عن الإحالات والتغافل عن توثيق القول بذكر مصادره، وكأننا أضحينا إزاء نمط جديد من الكتابة النقدية!

ب- الكتابة الطامسة لمراجعها:

لقد هالنا الأمر وحيرنا تواتره وتكراره، وجعلنا نتساءل: ألا يمكن أن تمثل الظاهرة بحكم تواترها تقليدا مألوفا في الكتابة النقدية، فيكتفى حينئذ بذكر اسم الفيلسوف أو المنظر في مكان ما من الفصل فيغدو تبعا لذلك ترجمة بعض الفقرات أو المقاطع من هذا الكتاب أو ذاك، ودون الإشارة إلى ذلك، عملا مبررا و مشروعا؟!

إن الهاجس العلمي لدينا يدعونا إلى مدافعة هذا الأمر و رفضه، ذلك أننا نعتقد أن من شروط البحث العلمي دقة التوثيق وذلك بذكر المصادر والمراجع و إحالة الكلام المنقول أو المترجم إلى أصحابه حتى يتميز صوت الباحث عن الأصوات الأخرى التي يستدعيها لتسكن في نصه و تقيم فيه أداء لوظيفة موسومة. أما أن يذكر الكلام تباعا وعلى عواهنه ودون نسبته إلى أصحابه فإنه يؤدي إلى اختلاط الأمر على القراء فلا يتبين ما للباحث وما لغيره، ويجمع الكلام كله على أنه صادر من صوت واحد هو مؤلف الكتاب!

كنا قد أشرنا في سياق القضية الأولى إلى مواطن كثيرة نقل فيها الباحث بعض أصول النظرية الهرمنيوطيقية الغربية ودون أن يوثق لها توثيقا علميا رصينا دقيقا. ولسنا ندري لماذا عدل الباحث على قيمته وذيوع صيته في مجال النقد الأدبي، عن التقيد بشروط الكتابة العلمية وضوابطها؟ أم إنه

أراد، باعتباره مبدعا في مجال الرواية، أن يبدع في مجال النقد فيكتب بطريقة منفلتة ومتحررة من كل القيود والضوابط العلمية والمنهجية؟

إن هذه الأسئلة تكشف عن حيرتنا في تفسير هذه الظاهرة لأنها سجلت حضورها بصورة لافتة في جميع فصول الكتاب وبلا استثناء. فالباحث قد حشد في كتابه أسماء عديدة وقرن بين نظريات عديدة: فمن رواد الهرمنوتيك بمختلف اتجاهاتها وتياراتها الفلسفية، إلى مؤسسي نظرية الأدب إلى علماء الأنثربولوجيا وعلم الاجتماع، وصولا إلى منظري التداولية. ومع ذلك، وهذا هو وجه المفارقة الأكبر، تذكر نصوص (جمل أو فقرات مترجمة) لهؤلاء و أولئك في مواطن متفرقة من الكتاب دون توثيقها وضبطها تمييزا لها عن كلام المؤلف نفسه.

ج- الدخيل والمصطلح النقدي:

إننا نجد أنفسنا في هذا السياق في مواجهة حرج ثانٍ. ذلك أن الباحث يعد من الذين اهتموا بمسألة المصطلحات الأدبية والنقدية ووضع في شأنها معجما خاصا[132]. بل إنه كشف في مقدمة هذا المعجم عن وعي بأزمة المصطلح في خطابنا النقدي العربي ومدى تضارب النقاد واختلافهم في استعمال المصطلحات، يقول في هذا الصدد: "وقد لاحظنا خلال عقد من الزمن، تضارب استعمال المصطلحات، بين ولادتها الأصلية، في مصادرها الأولى، وتناقلها على يد الأكاديميين / النقاد / المترجمين/ القراء العاديين.."[133].

فهناك إذن وعي نظري وإجرائي بأهمية المصطلح في تأسيس الخطاب وما يعتري تناقله وتداوله أحيانا من اضطراب وتضارب يبعدان بالمصطلح عن دلالته أو ولادته الأصلية.

إن ما دعانا إلى إثارة قضية المصطلح مع الباحث سعيد علوش على ما ذكرنا من اهتمامه ووعيه بالمسألة، هو تميز كتابته النقدية بكثرة استعمال الدخيل والمعرب. فهناك احتفاء بالدخيل بصورة لافتة إلى درجة أننا نلفيه سواء مع هذه المصطلحات الجديدة التي لا يزال بريق الحداثة النقدية يتوهج فيها أو مع تلك المفاهيم التي بات وجود مقابلها العربي أمرا مستقرا في الخطاب النقدي العربي.

ألا تؤدي كثافة استعمال الدخيل إلى نوع من التبعية اللغوية للآخر ويحول متى اعتمد وسيلة وحيدة في النقل والترجمة دون الارتقاء بالمصطلح إلى مرتبة التجريد ومحاولة تأصيله. ثم ألا يمثل استعمال الدخيل بهذه الكثافة اللافتة إلى أن يكون مظهرا من مظاهر اغتراب المصطلحات في فضائها النقدي الجديد أو ما سماه الأستاذ توفيق الزهدي بظاهرة "اغتصاب المصطلحات"[134] ومن بين هذه المصطلحات الدخيلة التي استعملها سعيد علوش في دراسته فضلا عن مصطلحي الهرمونتيك والهمينوتيكي، نذكر:

- الميثولوجي والميثية والميثي والميث[135]
- نوطات موسيقية، مقتطفات كاليغرافية[136]
- تيم اللعب، تيمات، تيميات...[137]

هذه إذن بعض القضايا التي بدت لنا قمينة بالمحاورة والمناقشة في كتاب "هرمنوتيك النثر الأدبي" لسعيد علوش وإن إثارتنا لها إنما هو تعميق لروح المساءلة العلمية وحفز على تجاوز ما يبدو وَهْنًا أو نقصًا في تبلور المصطلح أو عائقا أمام نضجه وتطوره.

٣- نظرية التأويل لمصطفى ناصف: رغبة التأصيل ومأزق المماثلة اللاتاريخية

يعد الباحث مصطفى ناصف من أعلام النقد العربي المعاصر. وقد أسهم بإنتاجه الوافر في إثراء الخطاب النقدي العربي وتطويره بمساءلة بعض قضاياه ومطارحتها. فقد اهتم الباحث بمجالي الأدب والنقد وجمع بين معالجة المشكلات النقدية النظرية من جهة والأعمال التطبيقية من جهة أخرى من خلال اشتغاله على نصوص أدبية متنوعة شعرا ونثرا.

ويكشف هذا الإنتاج النقدي لمصطفى ناصف أنه صاحب "مشروع" نقدي تحديثي يتأسس على محاولة إعادة قراءة النص التراثي برؤية معاصرة تستأنس بمكتسبات المناهج الغربية المعاصرة وأدواتها النقدية في التحليل والقراءة. وهي قراءة تهدف إلى إخصاب التراث العربي وإثرائه بمساءلة أبرز قضاياه النظرية والنقدية وإعادة النظر في نصوصه الإبداعية ومحاورتها في ضوء آفاقنا الحاضرة قصد تأصيل الحديث وتحديث التراث في آن.

في هذا الإطار الفكري والنقدي، يتنزل كتاب مصطفى ناصف "نظرية التأويل"[١٣٨] وهو كتاب اهتم فيه الباحث بقضية التأويل في الثقافة الغربية المعاصرة ولا سيما التأويل الفينومينولوجي من خلال أبرز أعلامه ورواده، مستطردا إلى بيان وضع التأويل في الثقافة العربية الإسلامية.

لذلك انبنى الكتاب في هيكله العام على تعريف وتسعة فصول وخاتمة:

فقد نهض التعريف ببيان مضمون الكتاب إجمالا ومقصد الباحث منه. وأما الفصول فقد عرض فيها أبرز مبادئ نظرية التأويل الغربية الحديثة والمعاصرة وكما تشكلت أسسها المعرفية والفلسفية مع كل من شلايرماخر وديلتاي وهايدجر وجادامير وريكوُر، وتخلل هذا كله أيضا ملاحظات هنا وهناك عن وضع التأويل في الثقافة العربية اتخذت شكل وقفتين معمقتين في فصلين متتابعين من الكتاب (هما السابع والثامن).

ولم تكن الدراسة مجرد عرض تاريخي استقرأ فيه الباحث نظام التأويل ووضعه المعرفي في كلا الثقافتين الغربية والعربية وإنما أثار العديد من القضايا وناقش بعض المعطيات والمسلمات وحاور في لطف حينا وفي عنف حينا آخر بعض المناهج والنظريات النقدية داعيا إلى تبني المنهج التأويلي الفينومولوجي في قراءة نصوص تراثنا وثقافتنا، في أسلوب حماسي انفعالي أوقعه أحيانا في بعض المآزق أبرزها في رأينا مأزق المماثلة اللاتاريخية.

لن نناقش الباحث إذن في رؤيته الفكرية أو في اختياراته النظرية ولا سيما دفاعه بل دعوته إلى اعتماد التأويل الفينومولوجي باعتباره البديل النقدي والمنهجي الأجدى والأنجع في تحقيق فهم أفضل لتراثنا ولثقافتنا المعاصرة، وإنما ستكون مناقشتنا موجهة أساسا إلى الكشف عن ذلك المأزق الذي قد يتورط فيه خطابنا النقدي العربي لحظة ينقاد بحكم الانفعال والحماس إلى التعالي عن خصوصية النسق المعرفي والإبستيمي لكل ثقافة وما تنتجه من مفاهيم ومناهج ونظريات، يشبه إلينا أن لدينا في تراثنا ما يماثلها ويناظرها فنقع حينئذ في لعبة "الأشباه والنظائر" ونتعالى عن التاريخ ونتجاوز شروطه وقوانينه بدعوى التأصيل، فنسقط تبعا لذلك في تلك المماثلة اللاتاريخية..

إننا نعتقد أن لكل نظرية نسقها المعرفي والثقافي العام الذي يحدد ملامحها ويؤكد شرعيتها وفعاليتها. وبانخراطها في مسار المعرفة الإنسانية تكون قد اكتسبت أيضا تاريخيتها.. ومن هنا تنفتح كل نظرية من ناحية أخرى، على نسبيتها وحدودها..

لقد اختار الباحث لكتابه عنوان "نظرية التأويل"، وإذا كان الموضوع الأساسي في الكتاب هو نظرية التأويل الغربية الحديثة والمعاصرة، فهل يعني ذلك أن نظرية التأويل هي المقابل العربي للمصطلح الغربي Herméneutique أو Hermeneutics ؟

لئن لم يصرح الباحث في دراسته بذلك التطابق الدلالي بين المفهومين لعدوله عن استعمال المصطلح في لغته الأجنبية، فإنه راوح في تأدية دلالته المفهومية بين مصطلح التأويل حينا ومصطلح نظرية التأويل حينا آخر. غير أن محافظة الباحث على استعمال المصطلحين بنفس الصورة وبنفس الدلالة في كلا الثقافتين الغربية والعربية، رغبة منه في تأصيل المصطلح، أحدث نوعا من التداخل المولد للغموض واللبس في بعض المواطن من الدراسة مما يستوجب النظر في السياق لرصد دلالة المصطلح ومرجعيته.

انطلق الباحث من بيان أن "السؤال عن ماهية التأويل مهم لأنه يتصل بالمبادئ المنهجية اللازمة لشرح النصوص، وبخاصة النصوص المقدسة"(١٣٩) وتوقف عند أصل الكلمة في التراث الإغريقي وكيف أن دلالتها ارتبطت "بتيسير ما ليس في طاقة الإنسان وتحويله إلى صورة مفهومة. وهكذا نجد في التراث القديم.فكرة الأداء البشري لرسالة الآلهة" بل إنه يشير أيضا إلى تلك الدلالات المعجمية الأولى لعبارة التأويل باعتبارها تدل على معاني "المنطق المسموع والشرح والترجمة"(١٤٠). فهذا التعريف إذن "للتأويل" هو ما يطابق المصطلح الغربي بدلالته القديمة.

وأثناء تعرضه للحديث عن التأويل في مرحلته التاريخية الحديثة والمعاصرة ولا سيما التأويل الفينومولوجي والأنطولوجي كما تشكلت أصوله ومبادؤه في الفينومولوجيا الألمانية والفلسفة الوجودية فإنه يستعمل حينئذ مصطلح "نظرية التأويل" وهذه نظرية تأسست على مبدأين متفاعلين هما: "واقعة فهم النص، والسؤال الأعم عن الفهم نفسه"(١٤١) ومن هنا كانت نظرية التأويل "هي دراسة من هذا الطراز.الثاني، تحاول أن تربط معا مجالين اثنين: السؤال عما يحدث في واقعة فهم النص والسؤال عن ماهية الفهم ذاته بمعناه الأصلي الوجودي.."(١٤٢) ولما كانت ظاهرة الفهم تمتد إلى ما وراء شرح النصوص، والعناية بها هي في الواقع عناية بكل الأنظمة الإنسانية، كانت نظرية التأويل المعاصرة تبعا لذلك دراسة تهتم بـ"فهم أعمال الإنسان تجاوز الأشكال اللغوية للتفسير، ومبادئها يمكن استخدامها في توضيح الأعمال المكتوبة والأعمال الفنية معا. وتبعا لذلك كانت نظرية التأويل شديدة الأهمية بالنسبة لكل العلوم الإنسانية وتفسير كل ما يقوم به الإنسان.."(١٤٣).

لقد حاول الباحث أن يرصد التطور الدلالي لمصطلح التأويل / نظرية التأويل في الثقافة الغربية مما كشف عن وعي بتنوع طرائق التأويل واختلاف منظوراتها عبر تطورها التاريخي (ديني، فيلولوجي، لغوي، علمي- منهجي، فينومينولوجي..)، غير أن فكرة التأصيل الراسخة في كيان الباحث شكلت آلية ذهنية متحكمة في طريقة تفكيره عامة ورؤيته لموضوع التأويل خاصة. ذلك أنه كلما توقف عند لحظة تاريخية ما لتحديد دلالة المفهوم إلا وقادته نزعة التأصيل تلك إلى استعمال آلية المقايسة أو المقارنة بحثا عن التماثل والتناظر، فيسقط الخطاب تبعا لذلك في مأزق المماثلة اللاتاريخية!

والأمثلة في هذا السياق الاصطلاحي متعددة. ولكن سنكتفي بضرب مثل دال يكشف كيف أن الباحث يستعمل نفس المصطلح "التأويل" أو "نظرية التأويل" لبيان وضع التأويل في الثقافة الغربية أو في الثقافة العربية، مما جعله وهو ينتقل من ثقافة إلى أخرى عبر استعماله لنفس المصطلح لا يشعر بأي اختلاف أو مغايرة بل كأنه يرتحل بالمصطلح داخل نسق ثقافي واحد متجانس!

فقد حاول الباحث أثناء حديثه عن نشأة المفهوم في الثقافة الغربية أن يحدد أصل ظهوره مع التفاسير الدينية باعتبارها "أقدم الاتجاهات وأوسعها انتشار"(١٤٤)، وسعى إلى محاولة ضبط دلالة كلمة "التأويل" بارتباطها "على الخصوص بفكرة البحث عن المعنى العميق الخفي والتعامل مع الجانب الرمزي الذي يحتاج إلى أدوات خاصة"(١٤٥) وحدد النشأة التاريخية في هذا الفضاء الديني، بتفاسير العهد القديم ورأى أن.كلمة التأويل "ترجع إلى.العهد القديم وقواعد التعامل مع التوراة" وبصورة مباشرة في بناء الكلام على سبيل الاستئناف والربط يقرن على سبيل التطابق والتماثل بين سياق التفسير التوراتي وسياق التفسير.الإسلامي وكيف أن التأويل في هذه المرحلة كان في كلا السياقين بحثا عن القواعد وتأصيلها، يقول: "وقد رجع علماء التفسير في الإسلام إلى آثار اليهودية والمسيحية، وتراكمت الملاحظات الكثيرة التي يراد بها تأصيل القواعد.."(١٤٦)، ومن هنا طفق يرصد ظاهرة التأويل في بعض نصوص الثقافة العربية الإسلامية كما تجلت مع تأويل القرآن و تأويل الشعر وشرحه وتأويل النحو وأصول الفقه. وبنفس الصورة السابقة في الانتقال والتخلص، يعود الباحث إلى مواصلة الحديث عن وضع التأويل في الثقافة الغربية في مرحلتها الحديثة والمعاصرة

باستعمال نفس المصطلح وهو "التأويل" دون أن يشير إلى تحول من نسق معرفي ثقافي خاص إلى نسق آخر أو تلميح إلى وجود اختلاف نسبي أو فرق تاريخي معين ينبغي الانتباه إليه وإنما يتم الانتقال بالمقابل بالتأكيد على وجود رابطة مشتركة مهما كان نوعها تبرز هذا التواصل أو الاتصال وتؤكده!

يقول في هذا السياق من التخلص من الحديث عن وضع التأويل في التراث العربي إلى بيان وضعه في الثقافة الغربية الحديثة والمعاصرة: "ومن الممكن أن نلاحظ تصورات أخرى لفكرة التأويل في التراث العربي من خلال التشوق إلى تطعيم القياس والاستقراء بمبدأ الأريحية أو الذوق هذه الأريحية التي نرى بعض أصدائها عند ولهلم دلثي الذي احتفل بالبحث عن المبادئ الملائمة للعلوم الإنسانية..."[147].

أليس الباحث هنا ووفق رؤيته التأصيلية، يماثل نظريا ومعرفيا بين وضع التأويل في الثقافة الغربية ووضعه في الثقافة العربية الإسلامية مخترقا خصوصية السياق التاريخي لكل ثقافة ومخترقا خصوصية نسقها المعرفي أيضا؟ أليست المماثلة اللاتاريخية تبعا لذلك وبغض النظر عن نبل المقاصد التي يسعى الخطاب إلى تحقيقها، مأزقا من مآزق الخطاب النقدي العربي الحديث؟

إن هذه المماثلة الاصطلاحية لم تقتصر فقط على كلمة "التأويل" وإنما تعلقت أيضا بمصطلح "نظرية التأويل". ولئن تمحض المصطلح في سياق الدراسة للتعبير عن مبادئ نظرية التأويل الغربية في مرحلتها الحديثة والمعاصرة، فإن الباحث لم يتوان أيضا عن استعمال المصطلح في سياق الثقافة العربية دون أن يضع إمكانية الحديث عن وجود نظرية في التأويل عربية موضع مساءلة!

إن الحديث عن وجود نظرية تأويل في الثقافة العربية أمر ممكن إثباته أو نفيه ولكن بشرط الاستدلال على ذلك الإثبات أو ذلك النفي بإبراز مدى توفر شروط النظرية من حيث نظام المعرفة وشروط المنهج واستقرار الجهاز الاصطلاحي والمفهومي.

أما الحديث عن نظرية تأويل عربية وكأنها مصادرة أو تحصيل حاصل فهي مسألة في تقديرنا في حاجة إلى مراجعة نقدية وتدعو إلى مزيد من التدبر والاستقصاء والبحث.

إن الفصلين[148] اللذين خصهما الباحث للنظر في وضع "ثقافتنا والتأويل" بيّن فيهما خصوبة مفهوم التأويل في الثقافة العربية الإسلامية وثراءه في مختلف فروع المعرفة في بنية هذه الثقافة بل إنه راح يوظف بعض مفاهيم النظرية الفينومينولوجية في التأويل (مثل مفهوم الحوار والجدل بين الماضي والحاضر وانصهار الآفاق والكشف عن المحذوف أو المسكوت عنه و اللامفكر فيه والفهم والتفهم وعلاقتهما بالتغيير والتجديد) مبرزا أصداءها في الثقافة العربية الإسلامية ومدى فاعليتها في تطوير بناها وأنظمتها وفهمنا لنصوصها.

إننا لا نختلف مع الباحث في ضرورة قراءة نصوص الثقافة العربية الإسلامية القديمة أو الحديثة بمنظور تأويلي فينومولوجي معاصر توظف فيه المفاهيم والمصطلحات والأدوات النظرية كآليات تحليل في المقاربة والقراءة والتأويل. بل إننا نتفق مع الباحث تماما في أن هذا المنظور التأويلي المعاصر مفيد في تطوير ثقافتنا من خلال الكشف عن "المسكوت عنه" في نصوصها وإخصاب قراءتها في ضوء انصهار الآفاق والجدل بين الماضي والحاضر وعبر أسلوب المساءلة والمحاورة. غير أن ما نختلف فيه مع الباحث هو منهجه في مقاربة مسألة التأويل، ذلك المنهج الذي كان مدفوعا بغاية تأصيلية أوقعته في مأزق المماثلة اللاتاريخية.

وتتجلى مظاهر السقوط في هذا المأزق سواء في مستوى المفاهيم والمصطلحات أو في مستوى التجارب والرؤى في مواطن عدة من الدراسة ولكن نكتفي بضرب مثلين يفصحان ويكشفان عن مدى تمكن آلية المماثلة اللاتاريخية في بنية الخطاب النقدي لدى مصطفى ناصف.

ففي سياق الحديث عن دلالة المقصد لدى الناقد الأمريكي المعاصر هيرش وعلاقة مقصد المؤلف بالمعنى في النص، يرى الباحث في ذلك تماثلا مع ما هو موجود في التراث العربي سواء في شروح

الشعر أو في البلاغة العربية، يقول: "يتساءل هيرش عما تساءل عنه التراث العربي القديم* في شروح الشعر. كانت شروح الشعر عندنا تحفل في المقام الأول بهذا التأمل الفيلولوجي والدفاع عنه ضد الخطأ والتحريف. هيرش يرى ما تراه البلاغة العربية وشروح الشعر العربي: المعنى صيغة لغة والمعنى محدد ثابت أصلي يولد من خلال اللغة نفسها ولا فرق بين مقصد المؤلف وهذا المعنى"(١٤٩).

أما المثال الثاني فيتعلق ببيان ثراء التجربة التأويلية لدى المتصوفين. فقد وجد الباحث في إضافاتهم ومواقفهم "واشجة قريبة بينهم وبين الفينومونولوجيا"(١٥٠) فهناك تقارب وتشابه في المواقف والمبادئ بله تماثل في المفاهيم أيضا: "كان مبتدأ ثورة (الفنومونولوجيا) هو إنكار التقابل بين الذات والموضوع وإنكار المسافة بين النص والمؤول. كان هذا نفسه هَمّ المتصوفين (...) حارب المتصوفون الانفصال الشديد بين النص والقارئ على نحو ما فعل أهل الفنومونولوجيا، حارب المتصوفون فكرة المنهج الذي يقف بين النص والقارئ والذي يحول دون " تذوق " النص بكل قوته وثرائه. وكلمة التذوق عند الصوفية هي كلمة التجربة عند الفنومونولوجيين"(١٥١).

إن مثل هذه النتائج تبرهن عما تؤول إليه المماثلة اللاتاريخية من إسقاطات وأحكام غير منطقية ولا علمية فضلا عما تحدثه من مغالطات مفهومية ومصطلحية بعزل المفهوم أو المصطلح عن الفضاء التاريخي والإبستيمي الخاص الذي نشأ فيه وزرعه بصورة قسرية تعسفية في فضاء معرفي آخر مفارق له وأجنبي عنه. فالتشابه أو التقارب في المفاهيم أو المواقف أو النظريات، لا يعني بالضرورة مطلق التماهي والتماثل بشكل تنتفي معه حدود التمايز والاختلاف. وهذه الحدود العرفية والمنهجية متى وقع اعتبارها لا تلغي أيضا وبالمقابل منطق التحاور أو التفاعل القائم على التأثر والتأثير بين الثقافات بمختلف أنظمتها المعرفية وأجهزتها المفهومية والإصطلاحية.

إن رغبة الباحث المغالية في التأصيل أوقعته في مزالق أخرى نتوقف عند بعضها بصورة موجزة وسريعة:

- لئن إختار الباحث إنطلاقا من رؤية اصطلاحية تأصيلية مصطلح التأويل أو نظرية التأويل بديلا عن المصطلح المعرب "هرمنيوطيقا" مثلا، فإنه لم يمنعه ذلك من استعماله هذا المصطلح مرات قليلة في سياق الدراسة، بل إن موقف التأصيل الذي اختاره الباحث لم يمكنه أيضا من العزوف نهائيا عن استعمال الدخيل اللغوي في مناسبات متفرقة ومع مصطلحات متنوعة شأن عبارات الآستطيقا والوعي الآستطيقي وديالكتيك وسميولوجيا وفنومينولوجيا وطوبوغرافيا وغيرها..، مما يدل أن مسألة التأصيل الاصطلاحي لم تستقر لدى الباحث بصورة نهائية وشاملة.

- إن موقف التأصيل أيضا أدى إلى اعتماد ترجمات لا تراعي خصوصية المتصور أو المصطلح في لغته الأجنبية، مما جعل الترجمة وفي ظل غياب المقابل الغربي لا ترتقي إلى مستوى رفيع وبليغ في أداء تلك الدلالة النظرية المكتنزة التي يتضمنها المصطلح. فاستعمال عبارة "التأويل الفقهي"(١٥٢) بوصفه مقابلا للمصطلح الأجنبي (الغائب في نص الناقد طبعا) herméneutique théologique، أو استخدام عبارة "نظرية عامة"(١٥٣) مقابلا لمفهوم herméneutique générale نعتقد أنها مقابلات تفتقر إلى مزيد من الدقة لتناسب أكثر دلالة المصطلح الغربي ومعناه..

- إن نبرة الحماس التي وسمت أسلوب الكتابة النقدية من بعض المواطن في الدراسة دلت على حضور الذات الكاتبة عند ناصف وهي تخترق خطابه النقدي الواصف، فتداخل تبعا لذلك الإبستيمولوجي بالأيديولوجي والعلمي بالقيمي / الأخلاقي. وقد تجلى هذا الأمر مثلا في دفاعه عن تقاليد التفسير الديني وتقريظ مبادئه وفوائده إلى درجة امتزج فيها الخطاب بنزعة وعظية إرشادية(١٥٤)، بل إن التأويل وفق هذا النسق من التحليل يصير مرادفا لبعض القيم الأخلاقية

والدينية كقوله مثلا "التأويل في ثقافتنا يذكر بالخشوع.."[105]، أو قوله أيضا "التأويل استقامة النفس. التأويل يصدر عن التقوى، من لا تقوى له فلا حق له في التأويل..."[106].

وبالمقابل فإن هذا التحمس لتقاليد التفسير الديني سواء في الثقافة الغربية أو في الثقافة العربية الإسلامية يؤدي إلى بيان تهافت المناهج والنظريات النقدية الأخرى بله تهجينها والسخرية منها باستعمال لغة نقدية لا تتناسب مع خصائص اللغة النقدية العالمة، كقوله: "تقاليد التفسير الديني ما تفتأ تحذرك من مغبة السرف(...) سرف التعلق بالشكل... مناداة القارئ هي شعيرة التفسير الديني المنسية وسط التسلط الماثل والملق العجيب الذي يسمى أحيانا باسم نظرية التلقي أو التشريحات الكثيرة الميتة.."[107].

إن هذه الملاحظات النقدية غايتها مناقشة النص النقدي ومساءلته ومحاورته بالكشف عن بعض العوائق التي اندست في ثناياه وعطلت تبعا لذلك تحقيق مقاصده وأهدافه. وهي مساءلة ينبغي ألا تحجب عنا قيمة الكتاب المعرفية والنظرية وما كشفه صاحبه فيه من وعي حصيف دقيق وإلمام واسع جامع بقضايا التأويل في الثقافة الغربية وفي الثقافة العربية على السواء.

لقد كشف كتاب مصطفى ناصف "نظرية التأويل" عن نمو مصطلح Herméneutique أو herméneutics وتطوره داخل الثقافة العربية، ذلك أن عبارة "نظرية التأويل" بوصفها مقابلا عربيا للمتصور الغربي تمثل مرتبة متطورة من مراتب التجريد الاصطلاحي. فالمصطلح في ما يرى الأستاذ عبد السلام المسدي يمر في نموه بمراحل ثلاث: مرحلة الدخيل وهي مرحلة التقبل الجملي للمتصور مبنى ومعنى فمرحلة تفجير المصطلح ويتم فيها اختيار صيغة تعبيرية متعددة الكلمات لأداء دلالة المصطلح ثم تأتي المرحلة الثالثة والأخيرة وهي مرحلة التجريد والتي يعمد فيها العقل بقدرته التأليفية إلى اشتقاق الصورة الذهنية المتفردة في غير إسهاب تحليلي " تلك إذن مراحل الترقي نحو صوغ المصطلح التأليفي: أولها تقبل ثم تفجير فتجريد"[108]. وقد قدم الباحث أمثلة متعددة ودالة من قديم اللغة وحديثها تبرهن بوضوح وإقناع على صلاحية هذا القانون (قانون التجريد الاصطلاحي) وانطباقه على جميع اللغات الإنسانية وفي مختلف حقباتها التاريخية مما يشرع اندراجه "وبلا تردد ضمن منظومة الكليات"[109].

واستنادا إلى هذا القانون الاصطلاحي، نلاحظ أن المقابل العربي للمصطلح الغربي، وفي حدود النماذج التي اعتمدناها، قد مر بمرحلتين اثنتين هما مرحلة التقبل المباشر بالدخيل من خلال مصطلحي "الهرمنيوطيقا" و"هرمنوتيك"، ومرحلة التفجير وذلك بتفكيك المفهوم إلى عبارة تحليلية هي "نظرية التأويل".

فهل استطاع المصطلح في الثقافة العربية ومن خلال الدراسات اللاحقة والمهتمة بالتأويل في سياقه الغربي خاصة، أن يتجاوز مرتبة التفجير إلى منزلة التجريد؟

يصعب في الحقيقة الحسم في هذا الأمر الآن. ولكن تبقى مزية هذا السؤال في إثارة الاهتمام بمسألة الوضع المعرفي والاصطلاحي لهذا المتصور في الثقافة العربية.

فالواقع الآن، وحسب ما اطلعنا عليه من الدراسات العربية المتفرقة، يكشف أن الاختلاف في استعمال المقابل العربي المناسب والدقيق للمصطلح الغربي، مازال سائدا مما يبرر أن أمر استقرار المفهوم في الأذهان لا يزال أيضا في مرحلة التمثل والتشكل.

فلعل حضور إشكالية التأويل في الثقافة العربية بخصوصية إطارها المعرفي والفكري والتاريخي من جهة، وحداثة الاهتمام في الدراسات العربية المعاصرة بنظرية التأويل الغربية بكل ما تحمله من مظاهر التعقيد والتشعب من جهة ثانية، أسهما وبشكل كبير في تحديد المعالم الراهنة للوضع الاصطلاحي للمتصور الغربي. وهي معالم قائمة على المنازعة أو المراوحة بين المرحلتين الأوليين من مراحل التجريد الاصطلاحي. فأغلب الدراسات النقدية والفكرية تراوح في استعمالها بين صيغة

الدخيل أو المعرب من خلال استعمال مصطلح "الهرمنيوطيقا" (حسب النطق الإنجليزي Hermeneutic/s) أو مصطلح الهرمنوطيقا (حسب النطق الفرنسي Herméneutique)، وصيغة التأصيل الاصطلاحي التي تمثلها مرحلة تفجير المصطلح وتفكيكه وذلك باستعمال صيغ تعبيرية تحاول تأدية الدلالة الاصطلاحية والمفهومية في المتصور الغربي. ومن هنا تعددت التعريفات والمصطلحات وتوزعت بين "نظرية التأويل" و"فن التأويل" و"علم التأويل" و"فلسفة التأويل". وهناك مصطلح آخر راج تداوله واستعماله في بعض الدراسات العربية أيضا، ووجد فيه أصحابه من دلالة التأصيل والفصاحة ما لا يوجد في تلك الصيغ "الهجينة والثقيلة"[١٦٠] من الدخيل، وهذا المصطلح هو "التأويلية". وهو مصطلح ينازع في درجة الاستعمال كثافة الحضور مصطلح "الهرمنيوطيقا"، بل إنهما يستعملان في كثير من الدراسات جنبا إلى جنب على سبيل الترادف والاستبدال أحيانا مع ما يوجد بينهما على صعيد العبارة من تنافر بين ما هو أصيل وما هو دخيل كما أشار إلى ذلك الباحث عبد الملك مرتاض في مقاله المذكور.

وقد يكون لهذا المصطلح من حيث صيغته اللغوية (مصدر صناعي) ودلالته التعبيرية المكتنزة والحاملة للشحنة المفهومية للتصور الغربي ما يهيؤه لأن يكون أكثر من غيره، وفق ما هو متاح ومتوفر إلى حد الآن، مجسدا لمرحلة التجريد الاصطلاحي.

ولعل الباحثين المهتمين بمجال اللسانيات Linguistique وبمجال الاصطلاحية Terminologie ومجال المصطلحية Terminographie مدعوون أكثر من غيرهم، وفي ظل تضافر الجهود والاختصاصات المعرفية المختلفة والتي تتقاطع بشكل واضح جلي في مثل هذه المباحث المعقدة، إلى محاولة دراسة الوضع الاصطلاحي لعديد المتصورات الغربية والتي اقتحمت ثقافتنا العربية المعاصرة بصور وأشكال لغوية وتعبيرية شتى مما يولد نوعا من الإرباك والتداخل وعدم الاستقرار في مستوى المفاهيم والمصطلحات.

ولعل هذا ما نلمسه وبدرجات متفاوتة في الدراسات العربية المعاصرة التي تجمع في متونها بين مختلف الصيغ الاصطلاحية لتأدية المتصور الغربي. فنجد في دراسة واحدة مثلا استعمال مصطلح الهرمنيوطيقا والتأويلية وفن التأويل وعلم التأويل وفلسفة التأويل والنظرية التأويلية[١٦١].

وفي اللحظة التي ننتظر فيها ظهور مصطلح يتضمن من الاكتناز الدلالي والمفهومي ومن التجريد النظري والاصطلاحي ما يمهد السبيل أكثر نحو استقرار أولي للمصطلح داخل الثقافة العربية، تفاجئنا بعض الدراسات الصادرة حديثا بالعودة من جديد بالمتصور الغربي إلى مرحلة الدخيل وفي صورة "غريبة" أيضا ودون أي تبرير معرفي أو اصطلاحي لاختيارها! فمن أحدث الدراسات التي اطلعنا عليها في مجال التأويل، دراسة فريد الزاهي بعنوان "النص والجسد والتأويل"[١٦٢] ولئن كان الكتاب لا يخلو من عديد الملاحظات والإشارات المعرفية والنقدية القيمة في فصول متفرقة من الكتاب، فإن الذي أثار استغرابنا هو المصطلح الذي اختاره المؤلف مقابلا عربيا لل herméneutique وهو مصطلح "هرمينوسيا"، ولم يجد الباحث حرجا في استعماله بصور اشتقاقية متنوعة مثل قوله: "الشكل الهرمنيوسي المعاصر" أو "الممارسة الهرمنيوسية"[١٦٣] وغيرها.

هذه إذن بعض الملاحظات عن الوضع المعرفي والاصطلاحي للهرمينوطيقا أو التأويلية في الثقافة العربية. وهو وضع يدعو بإلحاح إلى مزيد من التدبر والتبصر في البحث، قصد تقريب وجهات النظر وجعل المصطلح ينهض بوظيفته الإنتاجية في مجال تأسيس النظرية أو تمثلها واستيعابها.

وليس من شك أن مبحث التأويل من المباحث التي تستدعي تضافر الجهود والاختصاصات من أجل النهوض بخطابنا النقدي خاصة وبثقافتنا العربية عامة.

الخاتمة: الهرمنيوطيقا ورهان الفهم

لقد حاولنا في هذا العمل أن نستقرئ مفهوم الهرمنيوطيقا وتطوره الدلالي في سياقه الثقافي الغربي وتوقفنا عند أبرز اللحظات والمحطات الكاشفة عن طبيعة المسار التاريخي للمفهوم وما شهده من تحولات وإنعطافات حاسمة أسهمت بشكل فعال في تطويره فلسفيا ونظريا. ثم حاولنا أن ننظر في أشكال حضور هذا المتصور الغربي في ثقافتنا العربية من خلال مناقشة بعض النماذج من الدراسات الفكرية والنقدية المعاصرة.

لقد رمنا أن نحاور هذه الدراسات محاورة اصطلاحية أساسا تنظر في طبيعة المصطلحات المستعملة ومدى تجانسها وملاءمتها للجهاز المفهومي للنظرية الغربية من خلال بعض أعلامها المؤسسين وروادها المشهورين. فأثرنا تبعا لذلك جملة من قضايا التأويل المختلفة إخصابا للمعرفة بثقافة المساءلة والمجادلة. وتوقفنا أيضا على بعض العوائق أو المآزق التي سقط فيها بعض النقاد وهم يحاولون التعريف بهذا المفهوم وخلفيته النظرية الغربية للقارئ العربي، أو يطمحون إلى تأسيس نظرية تأويلية خاصة في مجال من الأدب مخصوص، أو يرغبون في تأصيل المصطلح ونظريته داخل بنية الثقافة العربية الإسلامية. فكانت النماذج تبعا لذلك صورة كاشفة عن طبيعة الوضع المعرفي للمصطلح في خطابنا النقدي العربي.

وما نخلص إليه في الأخير هو التأكيد على أهمية المسألة الهرمنيوطيقية في التعامل مع نصوص ثقافتنا وإثراء جهازنا المفهومي والاصطلاحي وتوسيع آفاقنا في الفهم وتطوير أدواتنا النقدية وآليات القراءة والتأويل في مقاربة النصوص بمختلف أنواعها.

فلسنا نشك لحظة في ثراء مفهوم التأويل وخصوبته في ثقافتنا العربية الإسلامية ومدى فاعليته في إغنائها، غير أن النظر في منجزات الحداثة النقدية الغربية وما حققته من ثورات معرفية وفلسفية في مجال الهرمنيوطيقا يغري حقيقة بالإقبال عليها والحرص على تمثلها واستيعابها قدر الإمكان تحقيقا للإفادة في تطوير رؤيتنا النقدية والتأويلية في تعاملنا مع النصوص قصد فهمها وفهم أنفسنا وفهم الآخرين معنا وفهم حياتنا ووجودنا...

فمسألة الفهم هي بلا ريب قطب الرحى في الهرمنيوطيقا الحديثة والمعاصرة.

لقد علمنا جادامير أن تأصل فهمنا في التاريخ يدل على محدودية معرفتنا وعلى تنوع التصورات حول مفهوم "الحقيقة" واختلافها باختلاف الآفاق وتحولها من زمن إلى آخر.. وحرص على إبراز كيف يكون الفهم في أعمق معانيه هو القدرة على الوصول إلى اتفاق أو تفاهم مع الآخر حول حقيقة موضوع ما. فكان الفهم تبعا لذلك جدلا بين الماضي والحاضر وجدلا بين السؤال والجواب وحوارا بين الأنا والأنت، حوارا بين الهوية والغيرية. هو حوار يتأسس على فن الإصغاء وليس "فن" الإلغاء أو الإقصاء!

ولقد طور كل من هانز روبرت ياوس H.R.Jauss و بول ريكور هذه المبادئ التأويلية وأضفوا أبعادا إنسانية على الفهم لا تتوفر إلا في إطار فلسفي هرمينوطيقي. "فالفهم عند ياوس هو "نوع من الحب.. فالفهم يقتضي نوعا من المواءمة والقبول. أن تفهم الآخر هو أن تسهم معه في بناء معنى مشترك"(١٦٤).

والفهم يتجاوز مع ريكور فعل الفهم ذاته إلى إعادة الفهم عبر محاورة النصوص ومساءلتها من جديد أيضا.. هي محاورة تتجاوز النصوص إلى محاورة الأشخاص والأفكار. فالهرمنيوطيقا مع ريكور هي تجربة المنهج المنفتح على المناهج الأخرى والمحاور لها والمؤسس لعلاقة التفاعل والتكامل بدلا عن التناقض والتعارض. يرتقي الفهم مع ريكور إلى مستوى "القيمة التي تحدد الإنسان كماهية"(١٦٥).

ولئن أقر جادامير بأنه لا يوجد فهم بشكل أفضل وإنما يوجد فهم بشكل مغاير، فإن ياوس (ويتفق معه ريكور في ذلك إلى حد كبير) يؤكد أيضا بأن "الفهم لا يؤدي مباشرة إلى الحقيقة، فكل

فهم يتسم بفائض من عدم الفهم وسوء التفاهم، فعلى الهرمنيوطيقا أن تضيء مواضع سوء التفاهم بما يسمح بالتفاهم بطريقة أخرى"(١٦٦).

إن الهرمنيوطيقا بمراهنتها على الفهم، فهم الإنسان لذاته ولغيره، وفهمه لتاريخه ولوجوده من خلال فهم نصوص ثقافته ومحاورتها ومساءلتها، إنما تفتح دروبا جديدة في فعل القراءة وممارسة التأويل. وكل ثقافة لا تبني نفسها على حركية التساؤل ولا تؤسس معرفتها على جدل السؤال والجواب وحوار الماضي والحاضر والأنا والآخر هي ثقافة زائفة الكيان مهددة بالمحو والتلاشي.

فالهرمنيوطيقا هي ارتحال مستديم لا ينقطع من أجل الفهم والقبض على ذلك المعنى المنفلت أبدا.. ذلك المعنى المندس في ثنايا الكلام وفي أعطاف التاريخ وفي تجاويف هذا الوجود الملتحف بالغموض والأسرار.. وبهذا الاعتبار تغدو الهرمنيوطيقا فعلا إبداعيا خلاقا يقوم على الكشف والاكتشاف في حركة جدلية خصيبة لا تنتهي!

الهوامش:

(٥) قد يسهل الانزلاق أو السقوط في القراءة اللاتاريخية التي تغفل عن اختلاف الأطر المرجعية والنظرية في مقاربة متصور غربي معين عبر مقارنته بما يبدو شبيهه أو نظيره في الثقافة العربية.. وهذا أمر يقع فيه عدد غير يسير من الباحثين العرب الذين يدفعهم حماسهم المفرط إلى تأصيل كل ما هو وافد دخيل برده إلى التراث أو مماثلته به.

انظر على سبيل التمثيل لا الحصر دراسة الدكتور عبد الملك مرتاض "التأويلية بين المقدس والمدنس" عالم الفكر، العدد١، المجلة ٣٠، يوليو - سبتمبر ٢٠٠١، ودراسة الناقد مصطفى ناصف "نظرية التأويل" والتي سنتوقف عندها بالتحليل والمناقشة لاحقا.

(١) نتفق في هذا السياق مع أغلب الباحثين المهتمين بقضايا التأويل في التراث العربي الإسلامي بغض النظر عن اختلاف منطلقاتهم ورؤاهم،ومقاصدهم... ومن أحدث تجليات هذا الموقف وأصدائه ما وجدناه لدى الباحث فريد الزاهي في كتابه "النص والجسد والتأويل"، إفريقيا الشرق، المغرب / بيروت؛ ط ١، ٢٠٠٣، حيث يقول في الفصل الثالث "التأويل الإسلامي: المبادئ والقضايا": "لقد تجاوز التأويل لغة واصطلاحا مجاله التحديدي الجزئي ليغدو المحرك الدينامي للفكر الإسلامي برمته؛ وأداته المنهجية الأساس لخلق التحول في مجال ذاك الفكر، ووسيلته الإجرائية والمعرفية في صياغة تصورات جديدة سوف تفتح الفكر الإسلامي نحو آفاق جديدة عقلا ونظرا، سواء في مجال الأخلاق أو الأنطولوجيا أو الفلسفة أو الفكر الفقهي..." ص٨٧.

(٢) هناك من الباحثين من وجد في بعض وجوه التشابه أو التقارب والتقاطع بين وضع التأويل في الثقافة العربية وفي الثقافة الغربية ما يدعو إلى القيام بمقاربة "هرمينوطيقية مقارنة" في كلا الثقافتين...

انظر في هذا السياق ما اعتزمت الباحثة منى طلبة إنجازه في دراستها "الهرمنيوطيقا: المصطلح والمفهوم" غير أن ظروفا موضوعية متعلقة بالزمن لم تسعفها في استكمال أجزاء هذه الدراسة / المحاضرة...

انظر تفاصيل ذلك في دراستها المذكورة والمنشورة بمجلة إبداع عدد ٤ أبريل ١٩٩٨: ص. ص ٤٨ - ٧٧.

وانظر إلى أصداء هذا الموقف وإن بشكل أقل تعميما، لدى الباحث فريد الزاهي، المرجع المذكور سابقا ص ٩٦ وما بعدها.

(٣) نقصد بتلك الطريقة في الترجمة ذلك التقليد الذي أرساه أولئك المترجمون وبعض الفلاسفة العرب في التعامل مع المصطلحات الإغريقية أثناء ترجمتهم لبعض المصنفات الفلسفية خاصة. فقد كانوا يكتبون تلك المصطلحات بالعربية مثلما تنطق في لغتها الأصلية (الإغريقية)، مثل أنالوطيقا وطوبيقا وريطوريقا وبويطيقا وغيرها...

لمزيد التوسع انظر مثلا رسالة الكندي، في كمية كتب أرسطوطاليس وما يحتاج به في تحصيل الفلسفة، وردت ضمن رسائل الكندي الفلسفية، ج١ تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريدة، القاهرة، دار الفكر: ١٩٥٠ ص ٣٦٥، ٣٦٨.

(٤) انظر مقال Herméneutique لجون جروندن in J.Grondin ; Les notions philosophiques, P.U.F, 1995, Tome I p1129.

(٥) انظر مقال Herméneutique لبرنار دوبي Bernard Dupuy in: Encyclopaedia Universalis; corpus 11 p362.

(٦) انظر مقال Interprétation لبيير فيديدا Pierre Fédida in: Encyclopaedia Universalis, corpus 12, p501.

(٧) برنار دوبي المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٨) جون جروندن، المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(9) Jean Pépin: L' herméneutique ancienne in Poétique n° 23, éd, Seuil, Paris, 1975-

(١٠) جان بيبان، المرجع السابق، ص ٢٩١.

(١١)المرجع السابق، ص ٢٩٣.

(١٢) المرجع السابق، ص ٢٩٤.

(١٣) انظر Albert Dauzat, Henri Mitterand, Jean Dubois: Dictionnaire étymologique, Larousse, Paris 2001 p 369

وانظر أيضا: André Lalande: Vocabulaire technique et critique de la philosophie, P.U.F, 18 éd, 1996.

Paul Fouquié: Dictionnaire de la langue phisolophique, P.U.F, 6ème éd, 1992.

(١٤) جون جروندن، المقال المذكور، ص ١١٣٠.

(١٥) جان بيبان، المقال المذكور ص ٢٩٦.

(16) Gilles Deleuze / Fèlix Guattari: Qu'est ce que la philosophie ? édition Minuit, Paris, 1991 P23.

(١٧) انظر Aristote: Organon. I catégories II de l'interprétation. Traduction nouvelle et notes J. Tricot. Librairie philosophique. J. Vrin, 1994.

(١٨) نشير في هذا السياق إلى أن الشراح والفلاسفة العرب القدامى ترجموا كتاب باري أرمينياس لأرسطو بكتاب "العبارة" وهي ترجمة أقرب إلى حقيقة المفهوم الأرسطي للتأويل كما سنبين لاحقا.

(١٩) جان بيان، المقال المذكور، ص ٢٩١- ٢٩٢.

(٢٠) انظر Paul Ricoeur: De l'interprétation, éd Seuil, Paris, 1965, p30

(٢١) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٢) المرجع نفسه، ص ٣١.

(٢٣) المرجع نفسه، ص ص ٣١-٣٢ وانظر أيضا بيير فيديدا، المقال المذكور، ص ٥٠١.

(٢٤) انظر ريكور، المرجع السابق ص ٣٣.

(٢٥) هانز روبرت ياوس: علم التأويل الأدبي، حدوده ومهماته؛ ترجمة بسام بركة، العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، صيف ١٩٨٨، ص ٥٦.

(٢٦) انظر جون جروندن، المقال المذكور ص ١١٣٠.

(٢٧) ريكور، المرجع السابق ص ٣٣.

(٢٨) المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

(٢٩) جون جروندن، المقال المذكور، ص ١١٣١.

(٣٠) انظر Paul Ricœur: Le conflit des interprétations, éd Seuil, Paris, 1969, p 31.

(٣١) انظر Peter Szondi: L'herméneutique de Schleiermacher, in Poétique, n°2, éd Seuil, Paris, 1970, p 142

(٣٢) انظر F.D.E. Schleiermacher: Herméneutique, traduit de l'allemand par Christian Berner, éd, Cerf/Pul, 1997, p73

(٣٣) المصدر نفسه، ص ١٢٢.

(٣٤) المصدر نفسه، ص٧٤.

(٣٥) لئن نهب أغلب الباحثين إلى اعتبار شلايرماخر أول من دعا وسعى إلى تأسيس وضع كلي عام للهرمينوطيقا فإن جون جروندون يعارض هذا الموقف ويفنده ويرى بالمقابل أن دانهاور J. Dannhauer وكلادينيوس Chladenius وماير C.F. Meier صاغوا من خلال أعمالهم وقبل شلايرماخر أشكالا للهرمينوطيقا العامة.

انظر تفصيلا أكثر لهذه الملاحظة في هامش صفحة ١٦١ من كتاب:

Jean Grondin: L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine, Paris, librairie philosophique. J.Vrin 1993.

(٣٦) انظر بيتر زوندي، المقال المذكور، ص١٤٣.

(٣٧) شلايرماخر، المصدر السابق، ص ١١٣.

(٣٨) بيتر زوندي، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٣٩) شلايرماخر، المصدر السابق، ص٧٥.

(٤٠) زوندي، نفسه، والصفحة نفسها.

(٤١) شلايرماخر، المصدر السابق، ص ٧٦.

(٤٢) نفسه، ص ٧٤.

(٤٣) نفسه، ص ٧٥.

(٤٤) نفسه، ص ٧٨.

(٤٥) نفسه، ص ص ٩٧-٩٩.

(٤٦) انظر H.G. Gadamer: Vérité et méthode, éd, seuil, Paris, 1976, p128.

(٤٧) شلايرماخر، نفسه، ص١٢٤.

(٤٨) نفسه، ص ١٢٣.

(٤٩) نفسه، ص ١٠٨.

(٥٠) انظر Jean Grondin: L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine, Paris, librairie philosophique J. Vrin, 1993 p 155.

(٥١) المرجع السابق، ص ١٥٦.

(٥٢) مقال Intèrprétation، المذكور سابقا، ص ٥٠٢

(٥٣) انظر Paul Ricœur: Du texte à l'action, éd, Seuil, Paris, 1986 p 90.

(٥٤) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(٥٥) نفسه، ص ٩١

(٥٦) انظر Wilhelm Dilthey: Origine et développement de l'herméneutique, in « Le monde de l'esprit », Tome I, Paris, Aubier 1947, p 319.

(٥٧) المصدر السابق، ص ٣٢٠.

(٥٨) انظر ريكور: Le conflit des interprétations. مرجع مذكور سابقا.

(٥٩) انظر ريكور، Du texte à l'action، مرجع مذكور: ص ١٦٠.

(٦٠) انظر ريكور: Le conflit des interprétations، مرجع مذكور، ص ١٥.

(٦١) ديلتاي، المصدر المذكور، ص ٣٢٢.

(٦٢) انظر ريكور: Du texte à l'action، مرجع مذكور، ص ٩٢.

(٦٣) ديلتاي، المصدر المذكور، ص ٣٣٧.

(٦٤) نفسه، ص ٣٣٢.

(٦٥) انظر Georgia Warnke: Gadamer. Herméneutique, tradition et raison, traduit de l'anglais par Jacques Colson. De Boeck-Wesmael, Bruxelles, 1991, p52

(٦٦) انظر ريكور: Du texte à l'action ، مرجع مذكور: ص ٩٤.

(٦٧) انظر ريكور، Le conflit des interprétations، مرجع مذكور، ص ٨.

(٦٨) جون جروندن، مقال Herméneutique المذكور سابقا، ص ١١٣٢.

(٦٩) انظر بول ريكور Le Conflit des interprétations مرجع مذكور ص ١٠.

(٧٠) المرجع السابق ص ١٣.

(٧١) انظر: جورج وارنك، مرجع مذكور سابقا. ص ٥٨.

(٧٢) انظر ريكور Du texte à l'action مرجع مذكور ص ١٠٧.

(٧٣) نفسه، ونفس الصفحة.

(٧٤) انظر، H.G Gadamer: Vérité méthode , éd, seuill, 1976, p10.

(٧٥) جادامير المصدر السابق ص ١٢.

(٧٦) انظر Akan Ergüden: Truth and méthod in Gadamer's hermeneutic philosophy , In, alif , n°8 , spring, 1988 p.p 7-20

(٧٧) جورج وارنك، المرجع المذكور، ص ص ٢٢-٢٣.

(*) أثار مفهوم اللعب لدى جادامير اختلافا بين الباحثين. فلئن اعتبره جروندن مفهوما أساسيا لفهم كيف ينظر جادامير إلى حدث وقوع الحقيقة عامة. فإن جورج وارنك يستدرك على هذا الأمر، ويرى بالمقابل أن بروز اللعب في الفهم يستدعي شرحا إضافيا وأدلة وبراهين أكثر إقناعا؛ انظر: جورج وارنك، مرجع مذكور ص ٧٠.

(٧٨) جادامير، المصدر السابق، ص ٥٦.

(٧٩) نفسه: ص ٧٥.

(٨٠) انظر حسن بن حسن: "النظرية التأويلية عند ريكور" تينمل للطباعة والنشر مراكش د ت ص ٣٦.

(٨١) جادامير، المصدر السابق ص ٩٣.

(*) اعتمدنا عبارة "الماقبلية أيضا لأنها تؤدي الدلالة المقصودة في المصطلح الهايدجري باعتبار أن الفهم يتحقق عبر تراكمات من الأحكام المسبقة والمعارف والافتراضات الكائنة في التاريخ وفي التراث وتستدعي ليبني عليها الإنسان عبر محاورتها ومساءلتها فهمه للوجود.

(٨٢) نفسه، الصفحة نفسها.

(٨٣) نفسه، ص ١٣٩.

(٨٤) نفسه، ص ١٦٨.

(٨٥) انظر Terry Eagleton: Critique et Théorie littéraire , PUF 1994، والذي يعنينا أساسا من الكتاب هو فصله الثاني بعنوان "الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا ونظرية التلقي" والذي يمتد من ص ٥٥ إلى ص ٨٩ من الكتاب وقد ترجم توفيق سخان هذا الفصل ونشره بمجلة "نوافذ" النادي الأدبي الثقافي بجدة، عدد ٢٦ ديسمبر ٢٠٠٣، من ص.٨٥ إلى ص ١٦٢. وقد اعتمدنا هذه الترجمة في ذكر الشاهد الذي أوردناه.

(٨٦) جادامير، المصدر السابق، ص ٢١٦.

(٨٧) نفسه، ص ٢٢١.

(٨٨) نفسه، ص، ١٤٧.

(٨٩) نفسه، ص ١٤٣ وما تلاها.

(٩٠) جورج وارنك، مرجع مذكور، ص ١٣٣.

(٩١) انظر ريكور du texte à l'action مرجع مذكور ص ١١٠.

(٩٢) جادامير، المصدر السابق، ص. ص ١٤٨-١٤٩.

(٩٣) جروندن، مقال Hermeneutique المذكور، ص ١١٣٢.

(٩٤) انظر ريكور du texte à l'action مرجع مذكور ص ١١١.

(٩٥) جادامير، للصدر المذكور، ص ٢٣٥.

(٩٦) انظر، جورج وارنك، المرجع المذكور ص ١٣٠.

(٩٧) انظر جادامير، المصدر السابق ص٢٩٨ ولمزيد التوسع انظر جورج وارنك، مرجع مذكور ص١٣٢ وما بعدها.

(٩٨) جادامير، المصدر السابق، ص ٢٤٦.

(٩٩) نفسه ص ٢٥٣.

(١٠٠) انظر على سبيل التمثيل أعمال الأستاذ عبد السلام المسدي، ومنها نذكر في هذا السياق: "مباحث تأسيسية في اللسانيات": مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس ط١/١٩٩٧، و"المصطلح النقدي" مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس ط ١/١٩٩٤.

(١٠١) نشير في هذا المجال إلى البحث المتميز الذي أنجزه الأستاذ توفيق الزيدي بعنوان "جدلية المصطلح والنظرية النقدية" قرطاج ٢٠٠٠، تونس، ط ١/١٩٩٨. وفي نفس الإطار أيضا، نذكر أطروحة الأستاذ توفيق قريرة

بعنوان "المصطلح النحوي وتفكير النحاة العرب" دار محمد علي الحامي للنشر وكلية الآداب منوبة، تونس ط/١-٢٠٠٣.

(٥) نستعمل هذه العبارة حسب دلالتها التعبيرية الوصفية ودون أي دلالة تهجينية أو حكم قيمة.

(٥) لهؤلاء الباحثين أعمال تطبيقية انتهجت التأويل آلية في قراءة النصوص بمختلف أنواعها، مما يدعو إلى التساؤل عن مدى تحقيق الخطاب النقدي عند هؤلاء لانسجامه الداخلي بين أصوله النظرية كما تشكلت في تلك الدراسات ذات المنحى النظري، وهي موضوع مبحثنا الراهن، والممارسة التطبيقية من خلال قراءة نصوص معينة ومتنوعة من الثقافة العربية، ومحاولة فهمها وتأويلها بطريقة مخصوصة. وهل حققت هذه القراءات التأويلية نتائج يمكن أن يطمئن إليها القارئ وتفيده في معرفة "حقيقة" تراثه وثقافته؟ وهل استطاعت أن تفتح آفاقا جديدة في الفهم تكشف عن ثراء تلك النصوص وتعدد إمكانات المعنى فيها؟ هذه أسئلة نعتقد أنها جديرة بالنظر والدرس ولعلها تشكل موضوع مبحث آخر مكمل لهذه الدراسة.

(٥٥) نشرت الدراسة أول مرة في مجلة فصول بالعدد الثالث من المجلد الأول أبريل ١٩٨١ ثم أعيد نشرها ضمن كتاب "إشكاليات القراءة وآليات التأويل"، المركز الثقافي العربي، بيروت واعتمدنا الطبعة الثانية من هذا الكتاب والصادرة سنة ١٩٩٢ وتوجد الدراسة المذكورة بين ص ١٣ و ص ٤٣، وقد صنفها صاحبها ضمن المحور الأول من الكتاب والذي وسمه "بالمشكلات النظرية".

(١٠٢) نصر حامد أبوزيد: إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١٩٩٢/٢ ص١٣

(١٠٣) المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٠٤) انظر André Lalande: Vocabulaire technique et critique de la philosophie P.U.F, 18ème édition 1996

(١٠٥) نصر حامد أبو زيد، المرجع المذكور، ص١٣.

(١٠٦) نفسه، ص ١٥.

(١٠٧) نفسه، ص ١٦.

(١٠٨) نفسه، ص ١٧.

(١٠٩) نفسه، ص ١٣.

(١١٠) نفسه، ص ٤٤

(١١١) نفسه، ص ٤٤ و ص٤٨.

(٥) قد يكون للثقافة الانجلو- سكسونية دور في تحديد نزعة الكتاب إلى استعمال كلمة التفسير باعتبارها مقابلا للعبارة الانجليزية interpretation.

انظر في هذا السياق مثلا: Walter Davis: The act of interpretation. A critique of literary reason. The University of Chicago press , Chicago and London , 1978, p.p 2-8

(١١٢) نفسه، ص ٧.

(١١٣) نصر حامد أبو زيد: فلسفة التأويل. دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي، دار التنوير، بيروت، ط ١٩٩٣/٢. ص.ص-١٣.

(١١٤) نصر أبو زيد، المرجع السابق، ص ٥.

(١١٥) انظر: بول ريكور، Du texte à l'action ، مرجع مذكور سابقا. ونحيل هنا على صفحات بداية تلك الفصول من الكتاب، وهي: ص ١٥٩ وص ١٦٩ وص١٩٧ و ص٢٢١.

(١١٦) ريكور، المرجع السابق، ص ١٧٨.

(١١٧) نصر حامد أبو زيد، ص ٢١.

(١١٨) نفسه، ص ٢٢.

(١١٩) نفسه، ص ٢٣.

(١٢٠) نفسه، ص ٢٧.

(١٢١) نفسه، والصفحة نفسها.

(١٢٢) نفسه، ص ٢٨ ص ٣٠.

(١٢٣) نفسه، ص.ص ٤٣-٤٤.

(٥) سعيد علوش: "هرمنوتيك النثر الأدبي" دار الكتاب اللبناني، بيروت/ ودار سوشبريس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى/ ١٩٨٥. وهي طبعة للأسف رديئة جدا.. فهي لا تخلو من الأخطاء المطبعية في عديد الصفحات (مثلا ص ١٣-٣٩-٤٣-٤٧...) مع وجود صفحات بيضاء مما ضاعف في صعوبة الفهم وجعله عناء أحيانا! !

(٥) استوحينا الصورة من عنوان الفقرة الأولى من التقديم "أثر الأقدام على الرمال". ولا شك أن الفرق الدلالي بين الصورتين بيّن: فصورة الباحث التي استعارها وظفت لبيان فعل الكتابة ذاته عبر التاريخ وكيف تتنازعه جدلية الاتباع والإبداع أو الذاكرة والإضافة، خاصة إذا ما وضعنا الصورة في إطار نقدي مداره قولة لبورخيس مفادها: "كل شيء قيل، ولم يعد هناك ما يقال".. أما الصورة التي ذكرنا فهي لبيان فعل القراءة ذاته في المتقبل، قراءة نص مكتوب يفارق شروط المقام ويخل بوظيفة الفهم والإفهام!

(١٢٤) سعيد علوش، هرمنوتيك النثر الأدبي، ص ١٤.

(١٢٥) سعيد علوش/ معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ دار سوبشبريس، الدار البيضاء، الطبعة الأولى/ ١٩٨٥، ص.ص ٢٢٤-٢٢٥.

(١٢٦) سعيد علوش، هرمنوتيك النثر الأدبي، ص ١٤.

(١٢٧) نفسه، المصدر السابق، وانظر في ذلك حضور تلك المفاهيم بصورة متفرقة بين صفحات ٣٠ و ٥٢.

(١٢٨) انظر فصل "في الكلمات والأشياء النثرية" مثلا ص ١٦ حيث نجده يفتتح بذكر تعريف فوكو للهرمنوتيك وتمييزه لها عن علم العلامات Sémiotique دون أن يتوقف الباحث على دلالة هذا التعريف وذاك التمييز ومدى فاعليته وجدواه... بل إننا لا نجد تمهيدا ولا تأطيرا ولا تعليقا ولا إحالة... ثم يمضي إلى تعريفات أخرى لا علاقة لها بما ذكره فوكو.

(١٢٩) انظر فصل "في التأويل والتفسير" ص ٥٥.

(١٣٠) نفسه، المرجع السابق، ص ٥٦.

(١٣١) نفسه، الصفحة نفسها.

(٥) وكنا قد اعتمدنا رأي ريكور هذا في مناقشة موقف نصر حامد أبو زيد من مفهومي التفسير والتأويل؛ انظر ما سبق من الدراسة.

(١٣٢) نقصد كتابه "معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة" وقد سبقت الإشارة إليه.

(١٣٣) المرجع السابق، ص ٧.

(١٣٤) نُحيل في هذا السياق إلى ما انتهى إليه الأستاذ توفيق الزيدي من نتائج قيمة في أطروحته عن المصطلح النقدي القديم وما أثاره من أسئلة حول الوضع المعرفي واللغوي للمصطلح في النقد العربي الحديث؛ انظر: "جدلية المصطلح والنظرية النقدية" ص٥٧٢ وما بعدها.

(١٣٥) انظر سعيد علوش، هرمنوتيك النثر الأدبي ص ١٤ و ص ١٥.

(١٣٦) نفسه ص ١٨-١٩.

(١٣٧) نفسه، ص ٤٥-٤٦.

(١٣٨) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ١/ ٢٠٠٠.

(١٣٩) مصطفى ناصف: نظرية التأويل، ص ١٧.

(١٤٠) المرجع السابق، ص ٢٢.

(١٤١) نفسه، ص ٢٠.

(١٤٢) نفسه، ص ٢١.

(١٤٣) نفسه، ص ٢١-٢٢.

(١٤٤) نفسه، ص٣٠.

(١٤٥) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٤٦) نفسه، الصفحة نفسها.

(١٤٧) نفسه، ص ٣٢ و بعدها.

(١٤٨) هما الفصلان السابع والثامن ويمتدان على الصفحات ١٦٩ إلى ٢٠٣ من الكتاب.

(٥) التشديد من عندنا لإبراز وجه المماثلة على مستوى لغة الخطاب أيضا.

(١٤٩) نفسه، ص ٤٠

(١٥٠) نفسه، ص ١٧٨.

(١٥١) نفسه ص ص ١٧٨-١٧٩.

(٥) استعمل الناقد مصطلح هرمنيوطيقا ست مرات توزعت على الصفحات التالية من الدراسة: ص ٣٣، ٤٧،١٢٨، ١٥٥، ١٥٧، ٢٠٧.

(١٥٢) نفسه، ص ١٢٣.

(١٥٣) نفسه، ص ١٥١.

(١٥٤) نفسه: ص ٢٨.

(١٥٥) نفسه، ص ٢٠١.

(١٥٦) نفسه، ص ٢٠٢.

(١٥٧) نفسه، ص ٢٨.

(١٥٨) عبد السلام المسدي: مباحث تأسيسية في اللسانيات، ص ٩٢.

(١٥٩) المرجع السابق، ص ٩٤.

(١٦٠) نشير في هذا السياق إلى موقف عبدالملك مرتاض مثلا، وقد دعا في مقال له إلى استعمال مصطلح "التأويلية" بديلا عن مصطلح "الهرمنيوطيقا"، يقول: "على أن من النقاد العرب من ترجم هذا المصطلح إلى العربية في صورته الغربية بكل فجاجة فأطلق عليه "الهرمنيوطيقا" وهو من أقبح ما يمكن أن ينطقه الناطق في اللغة العربية، ونحن لا نقبل بهذه الترجمة الهجينة الثقيلة مادام العرب عرفوا هذا المفهوم وتعاملوا معه تحت مصطلح التأويل، فلم يبق لنا، إذن، إلا أن نستعمل "التأويلية" مقابلا للمصطلح الغربي القديم.."؛ انظر، عبد الملك مرتاض: "التأويلية من المقدس والمدنس" عالم الفكر، العدد ١، المجلد ٣٠، يوليو، سبتمبر ٢٠٠١، ص ٢٦٣.

(١٦١) انظر على سبيل التمثيل لا الحصر، دراسة عبد القادر الرباعي، "التأويل: دراسة في آفاق المصطلح"، عالم العدد ٢، المجلد ٣١، أكتوبر ديسمبر ٢٠٠٢، ص.ص ١٥١-١٨٢.

(١٦٢) فريد الزاهي: النص والجسد والتأويل، إفريقيا الشرق، المغرب/ بيروت، ط١/٢٠٠٣.

(١٦٣) انظر المرجع السابق، ص.١٨ و ص٥٣.

(١٦٤) نقلا عن منى طلبة: "الهرمنيوطيقا: المصطلح والمفهوم" مجلة إبداع، عدد ٤، أبريل ١٩٩٨، ص٦١. وتشير الباحثة إلى أن آخر ما كتبه ياوس هو تلك الورقة العلمية التي بعث بها للمشاركة في مؤتمر النقد الأدبي الدولي والذي عقد بالقاهرة في أكتوبر ١٩٩٧، ولكن المنية وافت العالم الكبير قبيل انعقاد المؤتمر بأيام قليلة. واضطلعت الباحثة في دراستها المذكورة بترجمة بعض فقرات تلك الورقة ومنها أخذنا ذلك الشاهد.

(١٦٥) منى طلبة، المرجع السابق، الصفحة نفسها.

(١٦٦) نفسه، الصفحة نفسها.

• قائمة بأهم المصادر والمراجع المعتمدة:

١- باللغة العربية:

أ- الكتب:

- أبو زيد (نصر حامد): "الهرمنيوطيقا ومعضلة تفسير النص" ضمن كتاب إشكاليات القراءة وآليات التأويل، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط٢/١٩٩٢.
- علوش (سعيد): هرمنوتيك النثر الأدبي، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ دار سوشبريس، الدار البيضاء، ط١/١٩٨٥.
- علوش (سعيد): معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت/ دار سوشبريس، الدار البيضاء، ط١/١٩٨٥.
- المسدي (عبد السلام): مباحث تأسيسية في اللسانيات، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله للنشر، تونس، ط١/١٩٩٧.
- ناصف (مصطفى): نظرية التأويل، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط١/٢٠٠٠.
- الزيدي (توفيق): جدلية المصطلح والنظرية النقدية، قرطاج ٢٠٠٠، تونس ط١/١٩٩٨.

ب- المقالات:

- إيجلتون (تيري): "الفينومينولوجيا والهرمنيوطيقا ونظرية التلقي"، ترجمة توفيق سخان، مجلة نوافذ، النادي الأدبي الثقافي بجدة، عدد ٢٦، ديسمبر ٢٠٠٣.
- طلبة (منى): "الهرمنيوطيقا: المصطلح والمفهوم"، مجلة إبداع، عدد٤، أبريل ١٩٩٨.

١- بالأجنبيـــــــة:

أ- الكتـــــب:

Aristote: Organon. I catégories, II De l'interprétation. Traduction nouvelle et notes, J.Tricot. Librairie philosophique J.Vrin, 1994.

Davis (Walter): The act of interpretation. A critique of literary reason. The university of Chicago Press, Chicago and London, 1978.

Dilthey (Wilhelm): Origine et développement de l'herméneutique, in, « Le monde de l'esprit » Tome I, Paris, Aubier 1947.

Gadamer (Hans-Georg): Vérité et méthode, traduit de l'allemand par Etienne Sacre, révisé par Paul Ricœur, ed, seuil, Paris, 1976.

Grondin (Jean): L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine, Paris, librairie philosophique J.Vrin 1993.

Ricoeur (Paul): De l'interpretation, éd, Seuil, Paris, 1965.

Ricoeur (Paul): Le conflit des interprétations, éd, Seuil, Paris, 1969.

Ricoeur (Paul): Du texte à l'action, éd, Seuil, Paris, 1986.

Schleiermacher (Friedrich Daniel Ernst): Herméneutique, traduit de l'allemand par Christian Berner, éd, Cerf/Pul, 1987.

Warnke (Georgia): Gadamer. Herméneutique, tradition et raison, traduit de l'anglais par Jacques Colson. De Boeck- Wesmael, Bruxelles, 1991.

ب- المقـــــالات:

Ergüden (Akan): Truth and method in Gadamer's hermeneutic philosophy. In, alif, journal of comparative poetics ,n°8, spring 1988.

Pepin (Jean): L'herméneutique ancienne, poétique, n°23, éd, Seuil, Paris, 1975.

Szondi (Peter): L'herméneutique de Schleiermacher, Poétique n°2, éd, Seuil, Paris,- 1970.

جـ- الموسوعات والقواميس:

Herméneutique, in, Encyclopaedia Universalis, corpus 11, 1995.

Interprétation, in Encyclopedia Universalis, corpus 12, 1995.

Herméneutique, in, Les notions philosophiques, tome I, P.U.F, 1995.

Jean Dubois, Henri Mitterand, Albert Dauzat: Dictionnaire etymologique, Larousse, Paris, 2001.

André Lalande: Vocabulaire technique et critique de la philosophie, P.U.F, 18ème éd, 1996.

انفتاح النظرية الأدبية
التفكيك وقراءة النصوص القديمة

أيمن بكر

إن تساؤلات دريدا تبدأ دائمًا من موقع الهامش، أو مما يعتبر كذلك، لا لتعيده– عبر التحليل– إلى موقع المركز، وإنما لتجعل منه موقعًا ممكنًا للكتابة، وفضاءً فعليًا للنص والتفكيك.

فريد الزاهي(1)

يبدو أن الكثير من المسافات المفترضة بين فروع المعرفة الإنسانية قد بدأ يذوب، خاصة ما يتضام من تلك الفروع تحت اسم "العلوم الإنسانية"، بحيث لم يعد من المسلم به أن نفرق باطمئنان بين الفلسفة وعلم اللغة، أو بين النظرية الأدبية وعلم النفس مثلا. من هذا المنطلق يمكننا أن نربط بين كتابات فلاسفة الحضارة والنقد الأدبي؛ حيث تقرأ فلسفة الحضارة "نصوص" تلك الحضارة متضمنة الأدبي منها، ويستخدم النقد المعرفة الحضارية في اقتراح أدواته. يمكننا القول، باختصار يبدو مخلا، إن الفروع المعرفية يستخدم بعضها بعضا في صياغة الرؤى واختبار المنطلقات وإثبات الفرضيات، الفروع المعرفية يدخل بعضها في بعض، الفروع المعرفية لم تعد مستقلة.

وفي محاولة التعرف غير القصري على واقع النظرية الأدبية اليوم يبدو لي من المناسب أن نحاول توجيه طاقة التفكير نحو محاولة اكتشاف– أو صنع– تلك الوشائج بين الدرس الأدبي والفروع المعرفية الأخرى القادرة على فتح مجالاته وتنمية الأدوات المستخدمة في تحليل النصوص.

سأتوقف في هذه المقالة بالتحليل عند مقولتين للفيلسوف الفرنسي جاك دريدا، أراهما قادرتين على تطوير أدوات منهجية تحليلية قابلة للتطبيق على الأدب العربي الشفهي القديم (الشعر الجاهلي تحديدا)، مع الوضع في الاعتبار تعدد الروايات الذي يسم هذا الأدب، وسأبدأ باستعراض المقولتين، ثم أثني بمحاولة توضيح إمكانيات تطبيقهما على الشعر العربي القديم.

أولا: لعب الدلالة play of signification

فكرة لعب الدلالة ترتبط بتصور دريدا لطبيعة حركة المفردات داخل بنية الخطاب – أي خطاب – الحركة التي يفضل أن يصفها بأنها لعب حر للمفردات داخل البنية/النص، والنص اللغوي الذي تمثل مفردات اللغة أجزاءه المتفاعلة، ينتج دلالته عبر حركة أجزائه غير المشروطة بهدف مسبق، أو بفكرة أصل تمثل مركزًا يحكم إمكانات الحركة. هذا اللعب الحر لمفردات البنية لم يكن كذلك حرًا في التصورات البنيوية عن طرائق إنتاج الدلالة في النصوص؛ فالبنية التي جرى

التعامل معها عبر تاريخ الفكر الغربي هي البنية ذات المركز، ويعتمد مفهوم اللعب الحر للمفردات في بلورته لنفسه على نقد أفكار البنيوية، خاصة المرتبط منها بالبنية ذات المركز.

يمكننا أن نبدأ من نقطة محددة، وهي أن مفهوم البنية يرتبط وجوده بصورة عامة بوجود النظام المعرفي الغربي نفسه The Episteme كما يقول دريدا:

> إنه لمن السهل إثبات أن مفهوم البنية، وكلمة البنية نفسها، قديمان قدم النظام المعرفي الغربي نفسه- أي يمكن القول إنهما قديمان قدم العلم والفلسفة الغربيين.[٢]

يتكلم دريدا عن وقفة في تاريخ مفهوم البنية هذا؛ وقفة يسميها "حدثًا" event، وهو حدث يُشبِّهه بالفتق rupture في تاريخ الدراسات الكلاسيكية للبنية، إنه إعادة التفكير في ما يسمى "بنيوية البنية" structurality of structure؛ أي مجموعة التفاعلات التي تمثل الخواص الأساسية لأية بنية؛ مجموعة المعادلات التي على أساسها تكتسب البنية صفاتها المميزة. هذه المعادلات وتلك التفاعلات قد تم إهمالها لصالح فكرة المركز center الذي يسيطر تمامًا على حركية المفردات وتفاعلاتها ونظام تشكلها داخل البنية؛ المركز الذي يمثل أصلا ثابتًا لا تطوله تفاعلات البنية. يقول دريدا:

> على الرغم من أن البنية- أو بالأحرى بنيوية البنية- كانت دومًا فاعلة، فقد تم تحييدها واختزالها، وذلك عبر إعطائها مركزًا أو عبر إرجاعها لنقطة حضور؛ أي لأصل ثابت.[٣] (الكتابة والاختلاف/٢٧٨)

"نقطة الحضور" أو "الأصل الثابت"، تعبيران يشيران إلى المركز، الذي تنسب إليه المسئولية في الفكر البنيوي عن التشكلات المختلفة التي يمكن أن تتخذها البنية، وعن معادلات التفاعل التي تمارسها مفرداتها. على أن المركز كما يقول دريدا يقوم بدور أكبر خطرًا من هذا، وهو ضمان أن يكون المبدأ المنظم للبنية، أو الفكرة التي على أساسها تنتظم مفردات البنية وتتراص طبقًا لتشكل محدد، سيقوم بمحاصرة اللعب الذي يفترض أن تمارسه هذه البنية؛ أي سيقوم بالحدّ من التفاعلات الحرة غير المحدودة التي يمكن أن تمارسها أجزاء البنية. يقول دريدا:

> لم تكن وظيفة هذا المركز هي توجيه البنية وتنظيمها وضبط توازنها فحسب؛ ... وإنما كانت وظيفته فوق كل ذلك هي التأكد أن المبدأ المُنظِّم للبنية سوف يحدُّ ما يمكن أن نطلق عليه *لعب البنية*.[٤] (الكتابة والاختلاف/ ٢٧٦)

المركز إذن- ضمن هذا التصور للبنية- هو المنظم لوحدات البنية والموجِّه لتفاعلاتها، وهو المسئول عن تلاحم العناصر داخلها بصورة محددة؛ أي إنه مسئول عن ظهور البنية على ما هي عليه، وبهذا يكون هو من يسمح بصورة أساسية بعملية لعب المفردات المحدود داخل الإطار العام، المركز يفتتح اللعب عبر سيطرته على معادلات التفاعل بين مفردات البنية:

> يسمح مركز أية بنية بلعب مفرداتها داخل الهيكل العام لها، عبر توجيه تلاحم النظام وتنظيمه.[٥] (الكتابة والاختلاف/ ٢٨٩)

ولكن من زاوية نظر أخرى يقوم المركز باستبعاد فكرة اللعب عبر ذاته هو نفسه؛ فكونه مركزًا ثابتًا ومطلقًا وخارج حدود اللعب ينفي إمكانَ التبدل في المحتوى أو المفردات أو المصطلحات الدالة عليه، وبذلك يبدو أنه يسمح باللعب ولا يسمح به في الوقت نفسه، يفتح إمكان حركية المفردات وينهي هذا الإمكان في الوقت نفسه. المركز هو العنصر المتفرد الذي يحكم البنية ولا يخضع لقوانينها، فهو يقع داخلها بسبب سيطرته على مفرداتها، ويقع أيضًا خارجها بسبب عدم خضوعه للقوانين التي وضعها بنفسه:

... يغلق المركز أيضًا اللعب الذي يفتتحه ويجعله ممكنًا. فهو بذاته مركزا يصبح النقطة التي يستحيل عندها تبديل المحتوى، أو العناصر، أو المصطلحات... وعلى هذا غلب دومًا الظن بأن المركز- المتفرد بحكم تعريفه- قد أسس ضمن البنية ذلك الشيء الذي يحكم البنية في الوقت نفسه الذي يهرب فيه من بنيويتها. ولهذا السبب تمكن الفكر الكلاسيكي المعنيُّ بالبنية أن يقول إن المركز- على نحو تناقضي- يقع *ضمن* البنية، *وخارجها*.[6] (الكتابة والاختلاف/ ٢٧٩)

الفكرة الثانية تتصل بمحاولة تفسير التوجه العقلي الذي ساد عمليتي جمع الشعر الجاهلي وشرحه. وهي فكرة غير منفصلة عن سابقتها في فلسفة دريدا.

إن مفهوم البنية ذات المركز- بحسب الجدل السابق- هو مفهوم متلاحم على نحو تناقضي بسبب تناقضية المركز نفسه (وجوده داخل البنية وخارجها، افتتاحه للعب كل من المفردات والدلالات وإغلاقه للعب من زاوية أخرى...الخ). هذا التلاحم عبر التناقض يشير مباشرة لنظرية فرويد في تفسير الأحلام ونظريته في فهم أعراض العُصاب؛ حيث يرى الحلم متلاحمًا على نحو تناقضي، فهو يعبر عن رغبة، ويكبتها في الوقت نفسه[7]. وبالمثل يشير مفهوم البنية ذات المركز إلى رغبة ويكبتها في الوقت نفسه؛ رغبة في اللعب، يقوم بكبتها عبر وضعها على أرضية من اليقين الذي يحاول السيطرة على اللعب؛ لعب على أرضية ثابتة وخارجة عن حدود اللعب. هذا النموذج في الفهم يشير لفكرة دريدا التي يرى فيها أن المنطق logic والتلاحم coherence لا يمكن فهمهما إلا على نحو تناقضي.

من زاوية أخرى يبدو لافتًا في هذا الفهم لفكرة البنية ذات المركز دورها النفسي في السيطرة على القلق الناتج عن اللعب؛ لعب مفردات البنية وما ينتج عنه من تبدلات المعنى وتحولاته بصورة لانهائية، السيطرة على فزع اللاثبات والحركة المستمرة. يقول دريدا:

إن مفهوم البنية ذات المركز- على الرغم من تقديمه لمفهوم التلاحم النموذج...- هو مفهوم متلاحم على نحو تناقضي، وكما هو معروف، يعبر التلاحم التناقضي عن قوةِ رغبةٍ ما. إن مفهوم البنية ذات المركز هو في الواقع مفهومُ لعبٍ يقوم على أرضية يمكن وصفها بـ "الأصلية"؛ لعب يتكون على أساس ثباتٍ جوهري ويقين مُطَمْئِن؛ يقين لا يصل إليه اللعب. وعلى أساس هذا اليقين يمكن السيطرة على القلق؛ إذ إن القلق هو بصورة محددة ناتج عن تورط ما في اللعبة، عن الوقوع في شراكها، كما لو كان لصيقًا باللعبة منذ البداية.[8] (الكتابة والاختلاف/ ٢٧٩).

يسعى المركز كما يبدو للتحكم في حركية المفردات، والسيطرة عبر هذا التحكم في القلق الناتج من لعبها الحر. وعلى أساس من المركز كذلك يتم أخذ التبدلات والتحولات والاستبدالات الحادثة في عناصر البنية، من تاريخٍ ما للمعنى؛ تاريخ يتم استعادته بوصفه حضورًا presence. وعلى هذا يمكن حسبان أية حفريات archaeology حول ظاهرة ما مشتركةً في اختزال تفاعلات البنية التي تمثل هذه الظاهرة. يقول دريدا:

ومرة أخرى على أساس ما نسميه المركز...عادة ما تستمد التكرارات والبدائل والتحولات والاستبدالات، من تاريخ ما للمعنى... يمكن استعادة أصله...ولعل هذا هو السبب في إمكانية أن نعتبر أية

> حركة حفريات...شريكًا في اختزال بنيوية البنية، كما أنها حركة تحاول فهم البنية على أساس من الحضور الكامل الخارج عن حدود اللعب. فإذا كان الأمر كما نفهمه، فإن تاريخ مفهوم البنية كله...هو عبارة عن سلسلة من عمليات استبدال مركز بآخر.[٩] (الكتابة والاختلاف/ ٢٧٩).

ومن المهم هنا التركيز على الفكرة الأخيرة التي ترى في تاريخ البنية الكلاسيكي تاريخًا لاستبدالات المراكز، بحيث لا تتمايز الرؤى المختلفة لبنية ما إلا في حدود ما يطرحه المركز المعتمد من قبل المفسر أو المحقق أو الباحث.

ثانيا: التكملة supplement

يلزمنا قبل الوصول لفكرة التكملة supplement أن نقف عند فكرة امتياز الصوت في الفلسفة الغربية، تلك التي يحدد دريدا بناء عليها وضعية الكتابة بوصفها تكملة لها ملامح خاصة هي ما يعنينا في نهاية المطاف.

يمكن أن نعد مناقشة فكرة امتياز الصوت في الفلسفة الغربية ونقدها من الملامح الأكثر أهمية في فلسفة دريدا، وترتبط هذه الفكرة في التراث الفلسفي الغربي بمبحث آخر حول كيفية تحقيق الحضور الإنساني الكامل، أو حول كيف يمكن للعقل أن يتجلى بصورة مكتملة دونما أية مسافات تفصله عن ذاته، فالصوت البشري كما يقول كريستوفر نوريس: " هو الإجازة الجوهرية لكل الفلسفات ... التي تؤسس نفسها بدرجة أو بأخرى من درجات الوضوح، على ميتافيزيقا للأصول وللحضور"[١٠].

الكلام الحي هو وسيلة تحقيق الحضور المكتمل، الحضور الذي يحقق تطابق العقل مع نفسه، الكلام الحي هو وسيلة تجلي الوعي الإنساني أمام ذاته بصورة شفافة تمامًا، وهو ما يجعل المسافة بين الدال والمدلول ملغاة، بحيث يشفُّ الوعي عن نفسه مباشرة عبر الصوت الحي. يقول دريدا عارضًا هذا الموقف:

> عبر الصوت الحي فقط يمكن للعقل أن يكون مطلقًا وذاتيَّ الحضور، كما يمكنه كذلك أن ينتج نفسه ذاتيًا: حيث يصل الدال لحالة يمتنع فيها الموضوع من ذاته ويصب في ذاته، حالة لا يستعير الموضوع فيها الدال الذي يصدره من الخارج، الدال الذي يؤثر في الموضوع في الوقت نفسه.[١١]

في المقابل تصبح الكتابة انتقاصًا لذلك الحضور، تصبح تشويشًا لشفافية التجلي العقلي المتحقق عبر الكلام الحي، إنها وسيط ينهي العلاقة المباشرة بين الوعي وذاته، وبين الوعي ومستقبله. العلامة المكتوبة طبقًا لهذا التصور هي وسيط خارجي، مادة غريبة تتم إحالة الوعي إليها لتمثله بصورة غير مباشرة. هذا هو الموقف الكلاسيكي[١٢] من الكلام المنطوق والكتابة كليهما كما يمكن استخلاصه من تاريخ الفلسفة الغربية. الموقف الذي يطلق عليه دريدا "مركزية الصوت" phonocentrism[١٣].

وفي سياق مناقشته للمسألة السابقة يقف دريدا عند فكر ليفي شتراوس، معتبرًا أن الأخير ينطلق من مركزية الصوت تلك بصورة مسبقة في تحليله للعقل البشري، لكنه يختلف عن الموقف الكلاسيكي. وفي سبيل توضيح هذا الاختلاف يربط دريدا بين شتراوس، في هذا الموقف بالتحديد، وفكرة واحدة ومحددة عند الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو؛ فكرة تعلي من قيمة الصوت الحي لكنها تحمل معها نقيضها وتنتظم من خلاله. يقول دريدا:

> ...إن تمجيد الكلام الحي، الذي يتموقع في خطاب ليفي شتراوس بصورة مسبقة، يدين لفكرة واحدة ومحددة لدى روسو، فكرة متعايشة مع نقيضها ومنتظمة عبره، هذا النقيض هو الشك دائم النشاط فيما يتصل بما يسمى الخطاب المكتمل.(في علم الكتابة/ ١٤١)[١٤]

هذا الموقف المتسم بالازدواج ميز فكر روسو فيما يتصل بالكتابة writing، إنه يلعنها بوصفها تدمر الحضور الإنساني المتحقق في الخطاب الجي، وهي لذلك آفة ذلك الخطاب، لكنه يعيد اعتبارها؛ لأنها الوحيدة القادرة على إصلاح عثار الخطاب الحي من حيث إنها تستعيد ما فقده ذلك الخطاب من حضور لم يستطع الحفاظ عليه. يقول دريدا:

> يلعن روسو الكتابة بوصفها تدميرًا للحضور، وبوصفها آفة الخطاب الشفهي. وهو يعيد اعتبارها للحد الذي يعتبرها فيه واعدةً بإعادة مواءمة ما سَمَحَ له الخطاب الشفهي أن يُفقد من ذاته. (في علم الكتابة/ ١٤٢)[١٥]

ولكن كيف يقوم روسو بذلك التحرك المزدوج في علاقته بالكتابة؟ إن روسو لا يتناقض مع موقف الفلسفة الغربية المعلي من قيمة الصوت البشري، لكنه يقع في أزمة تتصل بأنه "كاتب"، أي إنه يمارس فكره كتابةً وليس مشافهةً؛ ولذا لزم عليه أن يشرح كيف يمكن التوفيق بين هذين الموقفين: الموقف المُمَجِّد للصوت البشري على المستوى النظري، والموقف المؤسس للكتابة في عملية عرض الوعي ومناقشته.

يقول دريدا إن روسو يقوم بذلك عبر حركة مزدوجة تعبر عن هذه الرغبة في الجمع بين الأمرين: تمجيد الكلام الحي المحقق لأقصى درجات الحضور، وتأكيد أهمية الكتابة على المستوى نفسه. يصف دريدا هذه الحركة بقوله:

> الحركة الأولى لهذه الرغبة تتخذ شكل نظريةٍ في اللغة، والحركة الأخرى تحكم خبرة الكاتب (لدى روسو). عندما يحاول جان جاك في كتابه "اعترافات" أن يشرح كيف أصبح كاتبًا، يصف الطريق إلى الكتابة بوصفها استعادة الحضور الذي خذل نفسه في الخطاب الشفهي؛ الاستعادة عبر غياب محدد لهذا الحضور، وعبر نوع محسوب من طمسه. الطريقة الوحيدة للإبقاء على الخطاب الشفهي أو استرداده هي أن تكتب، خاصة أن الخطاب الشفهي يتبرأ من ذاته لحظة يمنحها. (في علم الكتابة/ ١٤٢)[١٦]

يستخدم دريدا كلمة desire للتعبير عن موقف روسو، كأنه يشير مجددًا لحالة التلاحم التناقضي التي تميز البنية ذات المركز؛ تلك الحالة التي تعبر عن قوة رغبةٍ ما، كالتي يشير إليها فرويد في نظريته لتفسير الأحلام. والرغبة التناقضية لدى روسو هنا موجهة نحو الكتابة، فهو يراها مهمة وخطيرة ، مفيدة ومضرة في آن، إنها تبدو كما لو كانت " قوةَ موتٍ في قلب الخطاب الحي" (في علم الكتابة/ ١٤١)؛ لذلك فهو يثبتها ويجردها من الصلاحية في الوقت نفسه. يصف دريدا هذه الحركة العقلية بأنها "حركة واحدة منقسمة ومتلاحمة" (في علم الكتابة/ ١٤٢) تمامًا كما يصف البنية ذات المركز.

ما نسعى إليه هو بلورة مفهوم التكملة supplement الذي تتحدد ملامحه عبر ذلك الموقف التناقضي المميز لبنية فكر روسو؛ لذلك توجب الوقوف عند طرفي هذا الموقف.

كما أشرنا، تعد الكتابة انتقاصًا للحضور المتحقق في الصوت الحي وتشويشًا له، لكنها من وجه آخر تمثل التضحية الضرورية لاستعادة ما فقد من ذلك الحضور، إنها إصلاح لما لم يستطع

الخطاب الحي الحفاظ عليه في ذاته، وهو ما يقودنا إلى أنها جزء تكميلي وأساسي في الوقت نفسه، إنها جزء مما يُعدُّ هوية الخطاب الشفهى، تكمن فيه بوصفها لازمة لوجوده، تمامًا كما يكمن الموت في الحياة. يقول دريدا:

> إن فعل الكتابة سيكون بصورة أساسية ... أعظم تضحية تشير إلى أعظم مواءمة رمزية للحضور. لقد عَرَفَ روسو من وجهة النظر تلك أن الموت ليس هو ما يقع ببساطة خارج الحياة. عرف أن الموت كتابةً يدشن الحياة كذلك. (في علم الكتابة/ ١٤٢-١٤٣)[١٧]

موقف روسو التناقضي حيال الكتابة يتوازى في الواقع مع مفهوم التكملة supplement الذي يبلوره دريدا. فإذا كان روسو يرى أن "اللغات خلقت لتكون منطوقة، والكتابة تلعب فقط دور التكملة للخطاب الشفهى"(في علم الكتابة/ ١٤٤)، فإن هذه التكملة تتميز بأنها إضافة، أو فضلة، أو فائض، وفي الوقت نفسه هي "تكملة" لما هو ناقص وغير مكتمل بذاته، إنها جزء متمم لا يمكن الاستغناء عنه. يقول دريدا:

> ...يخفي مفهوم التكملة ... دلالتين في ذاته لا تقل غرابة تعايشهما عن ضرورة هذا التعايش. التكملة تضيف نفسها، إنها فائض، هي اكتمال يثري اكتمالا آخر ليصنع المعيار الأكثر امتلاء للحضور. إنها تُكَدِّسُ الحضورَ وتراكمه، وهي على ذلك الفن، أو التقنية، أو التصور أو التمثيل، أو التقليد...الخ، كل ما يأتي مكملا للطبيعة بكل هذه الوظائف المتكدسة.
>
> ولكن التكملة "تكمل". إنها تضيف فقط لتملأ فراغًا، إنها تتخلل - أو تدس نفسها في "فراغ" ما؛ لأنها إذا كانت تملأ، فكأنما هي تملأ نقصًا. وإذا كانت تقوم بالتمثيل، وتصنع تصورًا، فذلك بسبب إهمال سابق لحضور ما، التكملة هي ملحق تعويضي وبديلي؛ إنها مرحلة "تابعة" تأخذ (الـ)مكان. وهي بوصفها بديلا لا تنضاف ببساطة للبعد الإيجابي لحضور ما، إنها لا تنتج أية نجدة، فمكانها محدد في البنية بوصفه فراغًا. (في علم الكتابة/ ١٤٤-١٤٥)[١٨]

لكن مسألة الحضور الثابت السابق على الكتابة؛ أي الخطاب الذي تأتي الكتابة لتعدل هفواته، تنتمي لميتافيزيقا الحضور التي تسم الفلسفة الغربية؛ الميتافيزيقا التي طالما حلمت بتحقيق حضور مكتمل غير منتقص، وفي سبيل ذلك تم اعتماد البنية ذات المركز الذي يضمن بذاته مثل هذا الحضور المطلق الخارج عن حدود التغير أو الانتقاص. تبدأ الحركة الحرة للمفردات عندما يغيب المركز[١٩]، وتكون حركة تقودها التكملة، التي تصبح هي العنصر الأساسي المكون للخطاب[٢٠].

التكملة من زاوية محددة إذن ليست جزءًا منفصلا عن هوية الشيء الذي تكمله، بل هي جزء أساسي فيه، وهو ما يقدح في ثنائيات تبدو بدهية من مثل: الأصل/ الفرع، أو المتن/ الهامش .الخ.

الكتابة بوصفها تكملة لا تأتي تالية على حضور ثابت سابق لها، بل هي كل ما لدينا، وكل ما يمكن التعويل عليه. غالبًا ما كان يظن بأن الكتابة تأتي بوصفها تكملة لهفوات الخطاب الشفهى الحي. تكملة لما ليس حاضرًا، لكننا الآن لا نملك سواها، لا يوجد خطاب شفهي سابق يمكن وضعه في الحسبان، لا يوجد سوى الكتابة وقوانينها؛ أي لا يوجد سوى التكملة. يقول دريدا:

لا يوجد حضور سابق لها (أي التكملة)، إنها ليست مسبوقة بأي شيء سوى ذاتها، أي إنها مسبوقة بتكملة أخرى. التكملة هي دوما تكملة لتكملة . ولربما تمنى المرء أن يعود للوراء من التكملة إلى المصدر: على المرء إذن أن يلاحظ أنه في مكان المصدر توجد تكملة. (في علم الكتابة/ ٣٠٣ – ٣٠٤)"[٢١].[التأكيد من الباحث]

آليات التطبيق

تمثل الأفكار النظرية السابقة أفقًا فكريًا يمكن لتحليل النصوص أن يتحرك على هدي منه، ويسعى هذا الجزء لمناقشة إمكانات تطبيق الأفكار النظرية التي تم طرحها في التمهيد على مادة الشعر الجاهلي– ديوان هذيل تحديدًا– في محاولة لبلورة زاوية النظر التي يقترحها البحث في التعامل مع هذا الشعر.

من الضروري أن نقف بداية عند بنية القصيدة الجاهلية، لعرض الطريقة التي يمكن عبرها الإفادة من الأفكار النظرية المطروحة في التمهيد.

بالنسبة لنا لا يمثل الشعر الجاهلي ظاهرة شفهية كما كان الأمر بالنسبة لمتلقيه ضمن الثقافة الشفهية الأولية[٢٢]، حتى إن كانت ثقافتنا تتمتع ببقايا شفهية كبيرة، إنه بالنسبة لنا نص مكتوب صادر عن وعي شفهي. والفروق كبيرة بين بنية الظاهرة الشعرية الجاهلية في ثقافتها الشفهية الخالصة، وبنية الظاهرة نفسها في ثقافة يغلب عليها الوعي الكتابي.

يحدد أونج ما يسميه "الشفاهية الأولية" بأنها "شفاهية أناس لم تكن الكتابة مألوفة لديهم على الإطلاق" (الشفاهية والكتابية/٥٢) ويعرّفها في موضع آخر بقوله إنها "شفاهية الثقافة التي لم تمسها مطلقًا أية معرفة بالكتابة أو الطباعة" (الشفاهية والكتابية/٥٩)، وهو بذلك يميز بين الشفهية الأولية وما يدعوه "الشفاهية الثانوية" وهيَ تلك "التي تتميز بها الثقافات ذات التكنولوجيا العالية في الوقت الحاضر، حيث تحافظ شفاهيةٌ جديدة على وجودها واستمرارها في وظيفتها من خلال التليفون، والراديو، والتلفاز، والوسائل الإلكترونية الأخرى التي يعتمد وجودها وأداؤها لوظيفتها على الكتابة والطباعة" (الشفاهية والكتابية/٥٩).

ففي الوعي الشفهي الخالص تكون مفردات اللغة بصورة مبدئية أقرب إلى قوة فعل مادية في العالم منها إلى معادلات للوعي أو الفكر. يقول أونج:

> نظرة الشعوب الشفاهية في عمومها، وعلى الأرجح كلها، إلى الكلمات بوصفها ذات قوة تأثير سحرية – هذه النظرة ترتبط على الأقل في لا وعيهم بإحساسهم بها من حيث هي بالضرورة منطوقة، ذات صوت، ومن ثم ناتجة عن قوة. هذا في حين ينسى الشعب المستوعب للطباعة بعمق أن ينظر إلى الكلمات على أنها شفاهية في المحل الأول، أي على أنها أحداث مشحونة لا محالة بالقوة. ذلك أن الكلمات عندهم تقترب من الأشياء، القائمة هناك على سطح منبسط ولا ترتبط "أشياء" كهذه بالسحر بسهولة، فهي ليست أفعالا، بل هي ميتة أساسا برغم أنها تقبل أن تُبعث بطريقة ديناميـة (الشفاهية والكتابية/ ٩١)

ليست البنية التي كان النص الجاهلي يقع ضمنها حال تلقيه الشفهي هي نفسها البنية التي يقع ضمنها الآن، رغم تشابه بعض عناصر البنيتين، والاختلاف الأساسي، بناء على كلام أونج، يتمثل في تصور الوعي الشفهي الخالص للغة والكلمات كما يتضح من المقتطف السابق.

يتصور الباحث بداية أن النص الشعري الجاهلي المدون يمثل بنية لا تقف عند النص اللغوي وحده، بل تتعداه لما يستدعيه هذا النص من مفاهيم ومفردات ثقافية لصيقة به في الوعي الشارح. من زاوية أخرى إذا ما وقف القارئ المعاصر أمام نص جاهلي، فسيجد نفسه أمام نص لغوي موضوع في المتن، وهوامش يوجد فيها ما يأتي:

أ- شروح لغوية.

ب- روايات أخرى هامشية للنص نفسه.

جـ- تعليقات الشارح التي تطرح الكثير من التصورات الثقافية التاريخية المرتبطة بسياق التأليف (كما يتصورها الشارح).

د- تعليقات المحقق الخاصة بمشكلات النسخ، والفروق بينها، وتعدد روايات الشرح نفسه، أو تعدد احتمالات تفسيره.

بعبارة أخرى: يشكل النص الجاهلي كيانًا ثقافيًا قوامه النص اللغوي المعتمد والروايات الهامشية، وكذلك المرجعية الثقافية التاريخية التي تمثل إطارًا تفسيريًا للشروح، وهو جزء من ظاهرة الشعر الجاهلي، وأخيرًا المرجعية الثقافية الحديثة التي يمثلها تعليقات المحقق، إضافة إلى وعي القارئ المعاصر.

في هذا السياق يمكن الإشارة بوضوح إلى المؤلف بوصفه مركز البنية التي تضم العناصر السابقة، إنه - بحسب تعريف دريدا - نقطة البدء والمعاد التي يجب علينا أن نفسر طبقًا لها حركية الدلالة في النص، إنه أصل النص ومنتهاه، أصل النص بوصفه صاحب الوعي والإرادة اللذين نتج عنهما النص الشعري، ومنتهاه بوصف الوصول لتفاصيل هذا الوعي واكتشاف مقاصده الجمالية والفلسفية هو هدف القراءة؛ أي إن القراءة تقود مرة أخرى للمؤلف.

المؤلف لذلك متموقع داخل النص، فهذه الكلمات له، تمثله من حيث تمثيلها لوعيه بالعالم ومواقفه منه وخبراته فيه. والمؤلف أيضًا خارج النص؛ إنه كيان مادي لا يقع بذاته في النص، ويتعقد الأمر أكثر إذا وضعنا البعد التاريخي في حسباننا؛ حيث سنجد أن المؤلف واقع هناك في التاريخ، في منطقة لا تتصل الآن بالنص ولا بنا. الشاعر يمكن أن نعده بناء على الجدل السابق المركز الذي أشار إليه دريدا؛ المركز الذي يقع بصورة تناقضية، داخل النص وخارجه في آن. إنه الكيان الذي يسعى الشراح انطلاقًا منه لتفسير النص وتحديد ما يصح وما لا يصح من حركية الدلالة فيه، ما يليق قوله وما لا يليق؛ أي المعيار الذي يحدد الصواب والخطأ في التصورات التي تقدمها التشكيلات اللغوية في النص.

يمكننا التمثيل لذلك بمواقف الأصمعي وأبي سعيد السكري المتكررة من بعض أوصاف شعراء هذيل التي تتنافى مع الخبرة الاجتماعية التاريخية كما يتصورها الشارحون.

يقول الأصمعي في تفسيره لقول أبي ذؤيب الهذلي :

فَشَرَعْنَ في حَجَرَاتِ عَذْبٍ بَارِدٍ
حَصِبِ البِطَاحِ تَغِيبُ فيهِ الأَكْرُعُ [٣٣]

فَشَرِبْنَ ثُمَّ سَمِعْنَ حِسًّا دُونَهُ
شَرَفُ الحِجَابِ ورَيْبَ قَرْعٍ يُقْرَعُ (الديوان/٢٠)

"... هذا يعاب من نعت الحمار.. ينبغي ألا يصف له إلا شربًا قليلا، ولكن هذا لم يرَ حمارًا قط، إنما كان بين الجبال، وإنما أراد أن يصرعه بقوله:

والدَّهْرُ لا يَبْقَى على حَدَثَانِهِ جَوْنٌ...." (الديوان/ ٢١)

الأصمعي هنا رغم تهكمه الواضح على أبي ذؤيب، وفيٌّ لفكرة المؤلف المركز، إنه يستنكر الدلالة المرتبكة على مستوى ما هو معروف ثقافيًا من وجوب أن يوصف للحمار شرب قليل، لكنه يفسر هذا الارتباك بناء على حدود معرفة المؤلف كما يتصورها- أي الأصمعي- إنه في الحالتين يصدر عن فكرة وجوب ربط النص بمركزه/مؤلفه. يحاول الأصمعي أن يجد تفسيرًا نصيًا لهذا الارتباك، فيصدر ثانية عن المركز/المؤلف الذي أراد أن يقتل الحمار بقوله في بدء الحكي عن ذلك الحمار:

" والدَّهرُ لا يَبقَى على حَدَثانِهِ
جَونُ السَّرَاةِ لَهُ جَدَائِدُ أربَعُ ".

الأصمعي يمركز المؤلف بناء على حدود معرفة الأخير أو على إرادته المتحكمة في حركية المعنى في النص.

يتكرر الموقف السابق في قول أبي ذؤيب:

قَصَرَ الصَّبُوحَ لها فَشَرَّجَ لَحمَهَا
بالنَّيِّ فَهي تَثُوخُ فِيْهِ الإِصْبَعُ (الديوان/٣٣)

حيث ورد في الشرح ما يأتي:

" هذا من أخبث ما تنعت به الخيل. الأصمعي: لو عَدَتْ هذه ساعةً لقامت من كثرة شحمها، وإنما توصف بصلابة اللحم...ولكن هذا لم يكن صاحبَ خيل" (الديوان/ ٣٤).

لم يحاول كل من أبي سعيد السكري والأصمعي أن يتتبعا تفاعلات النص بعيدًا عن حدود وعي المؤلف، يحكم الأصمعي على النص بأنه غير جائز، معللا ذلك بأن الشاعر- الذي يشير له في هذا السياق تحديدًا بما يوحي بالاستهانة كما يلمح استخدامه لاسم الإشارة "هذا"- "لم يكن صاحب خيل"، وهو التوجه الذي ينفي مساحة تأويل ممكنة لو أن الأصمعي انتبه لحالة الاحتشاد التي يقدمها النص قبل هذا البيت وبعده للفارسين اللذين يدور بينهما الاقتتال. القصيدة تقدم- على مستوى النص المعتمد ورواياته- حالة من تجميع القوى وحشد الإمكانات لما يبدو أنه معركة وجودية مصيرية بين فارسين بلغا من القوة والحنكة في القتال مبلغًا كبيرًا. في هذا السياق تتناغم حالة الامتلاء القصوى التي يوحي بها وصف لحم الفرس مع حال الفارسين.

مساحات الدلالة اعتمادًا على النص تتخطى وعي الشاعر، وتخرج عن حدود الواقع الثقافي التاريخي الذي يشدنا إليه الأصمعي، لتقدم حالة شعرية لغوية بالأساس تنهض – مع الوضع في الحسبان الروايات المتعددة – على تنوع مفردات اللغة وتبدل داخل الأبيات بهدف تعميق الإحساس بحالة التكدس والاحتشاد التي أشرت إليها قبلا.

يبدو هنا أن الاتكاء على المركز/ المؤلف يبيح للشراح، بداية من الأصمعي والسكري، وانتهاء بالمدرسة الكلاسيكية المعاصرة، أن يحصروا عملية التفسير في حدود الدلالة التاريخية المحتملة والمتخيلة انطلاقًا من وعي المؤلف، كما تستند الحركة الثانية في التفسير- وأعني بها تفسير علاقات النص بما هو بنيات لغوية داخل البنية الكبرى للشعر الجاهلي التي أشرت إليها سلفًا – إلى واقع تاريخي يتم استحضاره والقيام بعملية اقتراح المعنى في ضوئه.

ولم يكن الانطلاق من وعي المؤلف، ومن حدود الدلالة التاريخية، أمرًا نادرًا، بل لعله كان سمة القراءة والشرح الكلاسيكيين، يتضح ذلك في مقدمة ديوان "حميد بن ثور الهلالي"، حيث يقول المحقق بعد أن يذكر ميزات الشاعر وفضائله:

"على أنه كغيره من الشعراء لم يسلم من النقاد، فقد أخذوا عليه قوله:

لمَّا تَخَايَلَتِ الحُمُولُ حَسِبتُهَا

نَوْمًا بِأَيْلَةَ نَاعِمًا مَكْمُومَا

وذلك لأن الدوم لا يكمُّ بكمامة، وإنما الذي يكمُّ هو النخل"(٢٤).

إن الوفاء لفكرة المؤلف/المركز تلك، يبدو وقد تحكم في توجيه رحى الجدل حول موثوقية الشعر الجاهلي منذ القديم؛ حيث انقسم التاريخ الأدبي العربي في هذه النقطة فريقين على طرفي نقيض، بكل الدرجات التي يمكن أن تقع بينهما: أحدهما مشكك، والآخر مثبت لعلاقة النص بمؤلف/ مركز/ منبع/ منتهى. ويخلص كلا الفريقين في نهاية هذا الجدل إلى إثبات النص لمؤلف له الصفات السابقة، ويكون الفرق الوحيد هو اسم ذلك المؤلف وصفته: هل هو "فلان" الشاعر الجاهلي القديم، أم "فلان" الراوية الوضّاع؟!. وقد نتج عن هذا الجدل ما يشبه المؤسسة الثقافية التي أفرزت مفاهيمها المرتبطة بأفكار الموثوقية من مثل "الرواة الثقاة" في مقابل "الرواة الوضاعين"، كما يمكن أن نعد "قضية الانتحال" في صورتها الحديثة هي آخر ما أنتجته هذه المؤسسة.

من زاوية ثانية يبدو أن رواة الشعر الجاهلي- الثقاة تحديدًا- وشراحه، قد لعبوا دور عالم الحفريات الذي يسعى للإمساك ببنية الشعر الجاهلي، وتثبيتها واختصار تفاعلاتها، وهو ما قاد عمليات التدوين والتحقيق والشرح جميعًا إلى اقتراح فكرة النص الأصلي والروايات الهامشية واعتمادها؛ الأمر الذي يختزل ما أظنه جزءًا رئيسًا من التقاليد الشعرية الجاهلية؛ وأعني عدم ثبات النص على صورة وحيدة، وحركة المفردات داخله سواء من قبل الشاعر أو الثقافة كلها متمثلة في رواة الشاعر ومن روى عنهم ... الخ، وهي الحركة التي يمكن أن نعدها لعبًا يهدف لاكتشاف ممكنات النص الجمالية وتوسيعها.

ومن المعروف أن عملية تدوين نصوص الشعر الجاهلي قد تأسست منذ البدء على اعتماد رواية واحدة بوصفها "القصيدة"، ثم تحريك روايات أخرى لتمثل "الهامش" الذي- لكونه هامشًا- يطرح فكرة إمكان الاستغناء عنه، وهو ما قاد فعلا لظهور توجه في تحقيق الشعر الجاهلي وتدوينه وشرحه يعتمد هذا الاختزال، ويقدم النصوص مطبوعة بناء على صورة وحيدة للنصوص الشعرية دون اهتمام حتى بإيراد الروايات الأخرى في الهامش(٢٥)، وربما دون الاعتناء بتقصي هذه الروايات أساسًا بوصفها ـ كما أشرنا ـ إضافة أو تكملة غير ضرورية ويمكن الاستغناء عنها نتيجة لذلك. ولعل أوضح مثال حديث على ذلك هو ما أورده محققا المفضليات، وكل منهما محقق ثقة، حيث يقولان:

> وقد حاولنا أن نعرض هذا الشعر على القارئ أجمل عرض وأوضحه، وأوجزه: فلا نعرض لاختلاف الرواة في الرواية، إلا أن نضطر إلى ذلك اضطرارا. وإنما نعرف الشاعر إلى القارئ تعريفا موجزا كافيا، ثم نذكر جو القصيدة وما قيلت فيه من أغراض ومعان وتاريخ، ثم نخرّجها؛ فنذكر ما وصل إليه علمنا من مواضع وجودها، أو وجود أبيات فيها، في الكتب الأصول المعتمدة.(٢٦)

وكما هو بين، كان أول اهتمام للمحققين هو التعريف بالشاعر، وسياق التأليف الذي يلعب دور الإطار التفسيري للشاعر، ثم بعد ذلك توثيقها بما يضمن أن النص المعتمد هو تحديدًا ما قاله الشاعر، أو على أقل تقدير هو الأقرب لما قاله.

الاتجاه السابق في الرواية والتدوين والتحقيق والشرح لا ينفي وجود الاتجاه الآخر الذي تعول عليه هذه الدراسة؛ وأعني به الاتجاه الذي يتقصى الروايات المتنوعة، ويهتم بإيرادها كاملة، وشرح الفروق الدلالية بين مفردات تلك الروايات المختلفة. أصحاب هذا الاتجاه يبدون أكثر وعيًا بتقاليد الكتابة الشعرية الجاهلية، وإنْ بصورة دفينة، خاصة ما يتصل منها بعدم ثبات النص الشعري على صورة واحدة بسبب شفهية الانتقال من جانب، وبسبب محاولة تقصي ممكنات

النص الجمالية كما أشرت قبلا. غير أن الاهتمام بذكر الروايات وشرحها لا ينفي سيطرة فكرة النص الأصلي والهامش التي تمكنت من الجميع، وأخص هنا شراح النص القدامى والمحدثين، والدليل على ذلك هو فشل الباحث في العثور على أية دراسة تحاول اعتماد الروايات المختلفة في التفسير، أو تحاول قراءة ما بين الروايات من اختلاف أو تفاعل.

لا تعبر سيطرة رواية واحدة، بوصفها النص الأصل، عن تلك الرغبة في السيطرة على النص اللغوي فحسب، إنما تعكس كذلك رغبة في السيطرة على قلق وجودي تثيره حركية النص الشعري المركزي في الثقافة؛ الحركية التي يمكنها أن تخلخل المفاهيم المستقرة في وعي الجماعة، خاصة مع اعتماد الشعر الجاهلي مصدراً أساسيًا لفهم ما غمض من القرآن وتفسيره، ولقياس القاعدة النحوية وشوانها قديمًا، وللحكم على جماليات الكتابة الشعرية حتى وقت قريب. هذا القلق يمكن أن نعده مكونًا أساسيًا لموقف الأصمعي المنزعج من انحرافات أبي ذؤيب الهذلي في شعره عن الدلالات المستقرة للمفردات، وعن بنية المعرفة الاجتماعية المستمدة من لحظة تاريخية محددة، كما لاحظنا في وقوف الأصمعي المتكرر عند تجاوز أبي ذؤيب للمعرفة التاريخية عن الحمار الوحشي أو عن الحصان.

ما يقترحه البحث هو أن تعدد الروايات في الشعر الجاهلي يثير فزعًا من نوع خاص يختلف كثيرًا عن الصيغة التي طرحتها قضية الانتحال، التي توحي بفزع مغاير هو فزع ألا تكون نصوص الشعر الجاهلي منتسبة للشعراء المحددين أو للفترة التاريخية التي سبقت الإسلام؛ فزع فقدان حقيقة نسب النصوص، وضياع موثوقية مركزها/مؤلفها، وهو ما يدعو لاقتراح مركز/مؤلف جديد يمكنه أن يكون أكثر موثوقية. فما يبدو لي هو أن التشكيك في انتساب النصوص لشعراء بأعينهم يعبر عن الرغبة نفسها في الوصول إلى يقين، ليس عبر إثبات العلاقة بين النص الشعري ومركزه المعروف (الشاعر)، وإنما بإثبات العلاقة بين النص ومركز آخر هو الرواة الوضاعون. إنها عملية استبدال لمركز بآخر ليس إلا.

هذا التحول بين مركزين لهما الصفة البشرية نفسها (الشاعر والراوي) لا يغير من الأمر شيئًا إلا على مستوى القيمة التاريخية للنصوص، وهو ما جعل معظم الأسباب التي استند إليها دعاة الشك في الشعر الجاهلي، ومن يحاجونهم، يرتبط بدرجة تمثيل الشعر الجاهلي– أو عدم تمثيله– للبيئة التاريخية ثقافيًا واجتماعيًا ولغويًا وعقائديًا...الخ، وهو ما أظنه يخفي الفزع نفسه من خلخلة الدلالات التاريخية المستقرة التي يمثل استقرارها نفيًا للقلق الوجودي الذي أشرنا إليه عند الأصمعي، سواء من قبل من يشكك في انتساب الشعر لشاعر جاهلي ويدعو لنسبته إلى راو منتحل، أو من قبل من يرفض التوسع في الشك وإرجاع النصوص إلى الشعراء المنتسبة لهم تلك النصوص[27].

ولعل الإشارة العابرة التي أوردها الأستاذ محمود شاكر في مقدمة كتاب "أسرار البلاغة" لعبد القاهر الجرجاني، تدل بوضوح على خطورة الشك في موثوقية الشعر القديم ونسبته على التوازن الداخلي للمشتغل بالعمل الأدبي. يقول الأستاذ شاكر في معرض حكاية قصته مع كتاب أسرار البلاغة:

> ... ومضت سنون، حتى دخلت الجامعة، وسمعت ما يقوله الدكتور طه حسين في كتابه "في الشعر الجاهلي" الذي رج حياتي رجا شديدا وزلزل نفسي...[28]

ومن الصعب أن نعد جملتي: "رج حياتي"، و "زلزل نفسي" أوصافًا مجانية خاصة مع الأستاذ شاكر، والأغلب أنها تعبر فعلا عن ذلك الفزع الوجودي الذي أشرت إليه، وهو ما نتج من خلخلة اليقين في أركان العالم الذي يستمد من ثباته الأستاذ شاكر استقرار عالمه هو وثباته.

الملمح الأخير المتصل بآليات التطبيق يتصل بأن النص الجاهلي ناتج عن عقلية شفهية، عقلية ترفض الكتابة لأسباب تقترب كثيرًا مما طرحها دريدا حول رفض الكتابة؛ فالمعرفة الموثقة هي المعرفة التي يتم تناقلها عبر الصوت الحي، خاصة فيما يتصل بالشعر رواية وإنشادًا، في حين تحيط الكتابة والمعرفة الآتية منها شكوك صريحة كتلك التي ينص عليها ابن سلام في قوله:

> وفي الشعر مصنوعٌ مفتعلٌ موضوعٌ كثير لا خيرَ فيه، ولا حُجَّةَ في عربيَّةٍ، ولا أدبٌ يستفاد، ولا معنًى يُسْتخرج، ولا مَثَلٌ يُضْرب، ولا مديحٌ رائعٌ، ولا هجاءٌ مُقْذِعٌ، ولا فَخرٌ مُعْجِبٌ، ولا نسيبٌ مُسْتطرَفٌ. وقد تداوله قومٌ من كتابٍ إلى كتابٍ، لم يأخذوه عن أهل البادية، ولم يَعْرضوه على العلماء. وليس لأحدٍ- إذا أجمع أهل العلم والرواية الصحيحة على إبطال شيء منه- أن يقبل من صحيفة، ولا يروى عن صُحُفي.[٢٩]

والروايات المختلفة في كتب التراث تشير إلى عمق هذا الشك فيمن يتعاطى الكتابة من الشعراء تحديدًا؛ لما تحدثه المعرفة الآتية من الكتب من إدهاش ثقافي مرتبط بفزع لصيق به، بسبب أعرافها المختلفة حد التناقض مع تقاليد الثقافات الشفهية، من ذلك ما ورد عن أمية بن أبي الصلت من أنه كان شاعرًا مُجيدًا، والسبب أنه يعرف الكتابة والقراءة، غير أنه لم يكن حجة للسبب ذاته:

> وكان أمية شاعرًا مُجيدًا؛ لأنه لقراءته الكتب المنزلة كان يأتي في شعره بأشياء لا تعرفها العرب، فلذلك العلماء لا يحتجون بشعره.[٣٠]

ليس الإتيان بالغريب منفصلا عن وسيلة المعرفة التي تقود إليه ("...لأنه لقراءته ... كان يأتي..."، فالشك والريبة في الكتابة وفي المعارف التي تنتج عنها، مرتبط بالثقافة الشفهية الأولية التي استمرت هي سمة الثقافة العربية، وامتدت آثارها حتى بعد بدء التحول نحو الكتابية؛ ذلك التحول الذي لم يتم بمجرد البدء في التدوين واعتماد الحرف المكتوب باعتباره واحدا من وسائل المعرفة، بل ربما كان التحول للتدوين مجرد فاتحة للتحول الكتابي في الوعي العربي؛ ذلك التحول الذي لعله لم يكتمل حتى هذه اللحظة.

ولعل ما ورد من أخبار ذي الرمة يؤكد أن التقليد المشكك في الكتابة، والمعلي من قيمة الصوت البشري والمعرفة المنقولة شفهيا، قد استمر فاعلا في حالة الشعر على الأقل إنشادًا ورواية. ونجد في الأغاني هذه الواقعة الشهيرة:

> قال عيسى بن عمر: قال لي ذو الرمة: ارفع هذا الحرف، فقلت له: أتكتب؟ فقال بيده على فيه: اكتم عليَّ، فإنه عندنا عيب.[٣١]

ولا يختلف الحال كثيرا عند الرواة، يستوي في ذلك الثقاة منهم والمتهمون في رواياتهم. يقول الدكتور شوقي ضيف:

> وكان حماد على ما يظهر يعنى بالرواية أكثر من عنايته بالكتابة، بل لعله لم يكن يعنى بالكتابة، وإنما كتب عنه تلاميذه، يقول صاحب الفهرست: " لم يُر لحماد كتاب، وإنما روى عنه الناس، وصنفت الكتب بعده". وتروى للمفضل الضبي كتب صنفها، فيها أشعار وأخبار. ومن المؤكد أنه لم يكتب مفضلياته، وإنما أنشدها تلاميذه فحملوها عنه.[٣٢]

لقد صنف المفضل كتبًا ربما في اللغة أو غيرها، ولكن حين يأتي الأمر للشعر، يعود الرجل للتقاليد المعتمدة ثقافيًا؛ إذ ينشد الشعر الذي يرويه ولا يكتبه.

وأغلب الظن أن الأدباء والرواة الذين افتتحوا تدوين النصوص الشعرية الجاهلية قد حاولوا الحفاظ على التقليد الشفهي - وإن بصورة غير واعية - وهو حركية النصوص وعدم ثباتها على صورة واحدة. وربما تمثل هذا التقليد بعد دخول التدوين، في إثبات الروايات المتعددة للنص الشعري، وكأن الرواة الذين عمدوا للتدوين في هذه المرحلة المبكرة يسعون للإمساك بحركية النص الشفهي عبر إثبات رواياته المتنوعة.

في سياق التدوين المبكر هذا اتخذت الروايات المدونة شكلا يتماثل تقريبًا مع فكرة التكملة supplement. التكملة لدى دريدا تشير إلى علاقة الكتابة بالصوت الحي، غير أنه يمكن للفكرة نفسها– بتشكلاتها المختلفة– أن تصدق هنا على مستوى أكثر خصوصية؛ وأعني به العلاقة بين النص الشعري المعتمد تاريخيًا بوصفه "القصيدة" ورواياته المتعددة التي تم دفعها دون سبب واضح نحو الهامش، بحيث تلعب الروايات المهمشة هنا دور التكملة، التكملة؛ التي تضيف للنص بعدا دلاليًا يمثل ركنًا مؤسسًا لدلالة النص، إنها تملأ مساحات ممكنة على مستوى جماليات النص، تمامًا كما تفعل الروايات الأساسية. تلك الروايات وجُدت مع النص بوصفها جزءًا لا يمكن اختزاله، إنها هناك منذ البداية، بحيث يمكننا القول إن النص هو تحديدًا كل رواياته مجتمعة، ولا يزيد اعتماد رواية معينة منها على أن تكون مرتبطة بمصدر أكثر موثوقية، أو أن تكون تفضيلا فرديًا من قبل الرواة والشراح.

ولقد تحولت وضعية تلك الروايات بعد ثبات النصوص المدونة، واعتماد الشراح عليها بعد انقضاء البدايات الأولى لعصر التدوين، إلى أن أصبحت زيادات مهملة لا وظيفة لها. ولنا أن نتخيل أن هذه الروايات قد تعاقبت على احتلال مكانة "الأصل" عبر تاريخ الأدب العربي، بعبارة أخرى: يمكننا أن نتصور الثقافة وقد اعتمدت هذه الروايات المتعددة التي دفعت نحو هامش النص بصورة متوالية، بحيث يحتمل أن تكون النصوص المعتمدة الآن بوصفها النصوص الأساسية إنْ هي إلا تجمعات متفرقة لأجزاء من روايات كانت قبلا تمثل روايات هامشية. وعلى هذا يصعب أن نعتبر "البدائل والاحتمالات النصية" التي تتمثل في الروايات الموضوعة في الهامش، يصعب أن نعتبرها محض زيادات غير فاعلة، أو مجرد انتحال يمكن أن يضاف للكذب الأخلاقي، قام به راوية سكير خِلْو من الضمير، كما توحي الصورة التي يرسمها نقاد الأدب المحدثون لحماد أو خلف الأحمر مثلا.

فإذا ما أخذنا في الحسبان فكرة أن النصوص التي نراها أساسية الآن، ما هي إلا نتف من روايات ربما كانت تعتبر فيما مضى هامشية، أمكننا أن نقول إننا لا نملك شيئًا سوى تلك النصوص الهامشية، لا نملك سوى التكملة. وما يحدث هو أن الشذرات التي تكوّن الروايات المعتمدة في كل فترة تاريخية، وفي كل بيئة أدبية عبر التاريخ الأدبي العربي هي روايات تكميلية، أو تكملات نصية، تتبادل لعب دور النص الأساسي.

وإذا ما اعتمدنا هذه الروايات الهامشية بوصفها جزءًا أساسيًا معرفًا لهوية النص، وإذا ألغينا تراتبية القيمة بين النص المعتمد والروايات الموضوعة في الهامش، أمكننا أن نفتح بابًا واسعًا لإعادة قراءة الشعر الجاهلي كله؛ إذ سيمكن لنا أن نقرأ التفاعلات الممكنة بين الروايات المختلفة، في محاولة لاستكشاف صورة أكثر شمولا للأبعاد الجمالية التي حاولت الثقافة العربية أن تبدعها حال شفهيتها، خاصة إذا اعتبرنا أن النص الجاهلي هو نتاج تأليف جماعي وليس تعبيرًا عن رؤية فردية محددة بشخص واحد يمكن الإشارة إليه باسم محدد؛ أي إذا اعتبرنا المؤلف/ المركز مجرد وظيفة يمكنها أن توجه بعض قراءات النص الشعري، أو تسهل عمليتي الإشارة للنصوص وتمييزها.

(١) جاك دريدا، <u>حوارات</u>، ترجمة وتقديم: فريد الزاهي، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩٢، ص ٦.
(2) Jacques Derrida. **<u>Writing and Difference</u>**, translated by: Alaan Bass, Routledge, London, 1997, p278. □

•وسيشار لهذا المرجع بعد ذلك في المتن هكذا: (الكتابة والاختلاف/ ص...).
وقد ترجم جابر عصفور هذا الفصل من كتاب دريدا باعتباره مقالا منفصلا (فصول/ المجلد الحادي عشر- العدد الرابع/شتاء ١٩٩٣) وكانت ترجمته عن الفرنسية، وقد فضل الباحث أن يعتمد على فهمه الخاص للنص تجنبًا لتعدد الرؤى التأويلية في الفهم، كما لاحظ الباحث أن النص الإنجليزي مزود بهوامش تفسيرية مهمة من قبل المترجم غير موجودة في النص الفرنسي.
الترجمة للباحث والنص المترجم هو:
It would be easy enough to show that the concept of structure and even the word "structure" are as old as the *epistēmē* –that is to say, as old as Western science and Western philosophy.

(٣) النص المترجم هو:
...structure- or rather the structurality of structure- although it has always been at work, has always been neutralized or reduced, and this by a process of giving it a center, or of referring it to a point of presence, a fixed origin.□

(٤) النص المترجم هو:
The function of this center was not only to orient, balance, and organize the structure... but above all to make sure that the organizing principle of the structure would limit what we might call the *play* of the structure.□

(٥) النص المترجم هو:
By orienting and organizing the coherence of the system, the center of a structure permits the play of its elements inside the total form.

(٦) النص المترجم هو:
... the center also closes off the play which it opens up and makes possible. As center, it is the point at which the substitution of contents, elements, or terms is no longer possible... Thus it has always been thought that the center, which is by definition unique, constituted that very thing within a structure which while governing the structure escapes structurality. This is why classical thought concerning structure could say that the center is, paradoxically, *within* the structure and *outside it*.

(٧) يراجع في الفكرة الهامش التفسيري لمترجم كتاب "الكتابة والاختلاف" آلان باس Alan Bass، ص ٢٣٩.
(٨) النص المترجم هو:
The concept of centered structure- although it represents coherence itself...- is contradictorily coherent. And as always coherence in contradiction expresses the force of a desire. The concept of centered structure is in fact the concept of a play based on a fundamental immobility and a reassuring certitude which itself is beyond the reach of play. And on the basis of this certitude anxiety can be mastered, for anxiety is invariably the result of a certain mode of being implicated in the game, of being caught by the game, of being as it were at stake in the game from the outset.

(٩) النص المترجم هو:
And again on the basis of what we call the center ..., repetitions, substitutions, transformations and permutations are always taken from a history of meaning... whose origin may always be reawakened... This is why one perhaps could say that the movement of

any archaeology... is an accomplice of this reduction of the structurality of structure and always attempts to conceive of structure on the basis of a full presence, which is beyond play.

If this is so, the entire history of the concept of structure... is a series of substitutions of center for center.

(10)Christopher Norris, Deconstruction: Theory and Practice, *Methuen*, London and New York, 1982, p 42.□

والنص المترجم هو:

The human voice is the ultimate sanction of all philosophies ... which base themselves more or less explicitly on a metaphysics of origins and presence. □

(11) Jacques Derrida. Of Grammatology, translated by: Gayatri Chakravorty Spivak, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, Corrected edition 1997, p98.

• وسوف يشار لهذا الكتاب بعد ذلك في المتن هكذا: (في علم الكتابة/ ص...) والنص المترجم هو:

The logos can be infinite and self-present, it can be produced as auto-affection, only through the voice: an order of the signifier by which the subject takes from itself into itself, does not borrow outside of itself the signifier it emits and that affects it at the same time.

(١٢) يوجد عرض مختصر لهذا الموقف الكلاسيكي في أكثر من موقع ضمن كتابات دريدا؛ وسيشار لبعضها أثناء التحليل.

(١٣) يمكن التعرف بصورة منفصلة على فكرة مركزية الصوت عند دريدا في:

- J.A Cuddon, The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory, Penguin Books, London, 1991, pp 707-708.

(١٤) النص المترجم هو:

...the praise of living speech, as it preoccupies Lévi-Strauss's discourse, is faithful to only one particular motif in Rousseau. This motif comes to terms with and is organized by its contrary: a perpetually reanimated mistrust with regard to the so-called full speech.

(١٥) النص المترجم هو:

Rousseau condemns writing as destruction of presence and as disease of speech. He rehabilitates it to the extent that it promises the reappropriation of that of which speech allowed itself to be dispossessed.

(١٦) النص المترجم هو:

The first movement of this desire is formulated as a theory of language. The other governs the experience of the writer. In the Confessions, when Jean Jacques tries to explain how he became a writer, he describes the passage to writing as the restoration, by a certain absence and by a sort of calculated effacement, of presence disappointed of itself in speech. To write is indeed the only way of keeping or recapturing speech since speech denies itself as it gives itself

(١٧) النص المترجم هو:

The act of writing would be essentially ... the greatest sacrifice aiming at the greatest symbolic reappropriation of presence. From this point of view, Rousseau knew that death is not the simple outside of life. Death by writing also inaugurates life.

(١٨) النص المترجم هو:

... the concept of the supplement ... harbors within itself two significations whose cohabitation are as strange as it is necessary. The supplement adds itself, it is a surplus, a plenitude enriching another plenitude, the *fullest measure* of presence. It cumulates and

accumulates presence. It is thus that art, techné, image, representation, convention, etc., come as supplements to nature and are rich with this entire cumulating function. ...
But the supplement supplements. It adds only to replace. It intervenes or insinuates itself in-the- place- of; if it fills, it is as if one fills a void. If it represents and makes an image, it is by the anterior default by a presence. Compensatory ... and vicarious, the supplement is an adjunct, a subaltern instance which *takes-(the)- place*. As a substitute it is not simply added to the positivity of a presence, it produces no relief, its place is assigned in the structure by the mark of an emptiness.

(١٩) وليس المقصود بغياب المركز هنا إلغاءه، بل المقصود عدم التعامل معه بوصفه وجودا، وإنما وظيفة. ينص دريدا على هذه الفكرة في حوار مع سيرجي دوبروفسكي نقتطع منه هذا الجزء:

> سيرجي دوبروفسكي: أنت دائما تتحدث عن لا- مركز، كيف يمكنك، داخل منظورك الخاص، أن تشرح أو، على الأقل، أن نفهم ما الإدراك؛ لأن الإدراك هو تحديدا الطريقة التي يبدو بها العالم ذا مركز لي.
>
> دريدا: أولا: أنا لم أقل إنه ليس هناك مركز، أو إننا يمكن أن نستمر دون مركز، إني أعتقد أن المركز وظيفة، وليس وجودا being أو واقعا reality لكن وظيفة. وهذه الوظيفة لا يمكن الاستغناء عنها مطلقا.

الحوار موجود على هامش مقالة دريدا الآتية:

- البنية، العلامة، اللعب في خطاب العلوم الإنسانية، ت: جابر عصفور، فصول، مرجع سابق، ص ٢٤٩.

(٢٠) يراجع، الكتابة والاختلاف، مرجع سابق، ص ٢٨٩.

(٢١) النص المترجم هو:

There is no presence before it, it is not preceding by anything but itself, that is to say by another supplement. The supplement is always the supplement of a supplement. One wishes to go back from the supplement to the source: one must recognize that there is a supplement at the source.

(٢٢) والتر ج.أونج، الشفاهية والكتابية، ت: حسن البنا عز الدين، مراجعة: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، العدد ١٨٢ /١٩٩٤. وسيشار إلى كتاب أونج بعد ذلك في متن الدراسة كالآتي:(الشفاهية والكتابية/ص..).

(٢٣) البطائح: بطون الأودية.

(٢٤) ديوان حميد بن ثور الهلالي، صنعة: عبد العزيز الميمني، دار الكتب المصرية، القاهرة/١٩٥١، ص:ح.

(٢٥) من ذلك على سبيل المثال كل من:

١ـ شرح المعلقات السبع للزوزني، مكتبة المتنبي، القاهرة، د.ت.

٢ـ ديوان طرفة بن العبد، تقديم: كرم البستاني، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت.

٣ـ ديوان النابغة الذبياني، تقديم: كرم البستاني، المكتبة الثقافية، بيروت، د.ت.

(٢٦) المفضليات، تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر، وعبد السلام محمد هارون، القاهرة، دار المعارف، ط٥/ ١٩٧٦، ص٦. وسيشار لهذا المرجع بعد ذلك كالآتي: (المفضليات/ ص..).

(٢٧) هناك مراجع كثيرة تتناول قضية الانتحال بالتقديم والشرح والتفنيد اعتمد الباحث منها على:

١ـ طه حسين، في الشعر الجاهلي، تقديم: عبد المنعم تليمة، النهر للنشر، القاهرة، ط٣ / ١٩٩٦، ص ص٨١-١٤٤.

٢ـ شوقي ضيف، العصر الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، ط١٢/ ١٩٨٨، ص ص ١٦٤-١٨٢.

٣ـ إبراهيم عبد الرحمن، الشعر الجاهلي: قضاياه الفنية والموضوعية، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٧٩، ص ص ٩٥-١٣٠.

٤ـ عبد العزيز نبوي، دراسات في الأدب الجاهلي، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط٢/ ٢٠٠٣، ص ص٧٢- ٩٨.

(٢٨) عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق وتقديم: محمود محمد شاكر، دار المدني بجدة/مطبعة المدني بالقاهرة، ط١/١٩٩١، ص ١٧.

(٢٩) محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، تحقيق: محمود محمد شاكر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، العددان ٧٢، ٧٣/ ٢٠٠١، ص ٤.

وسيشار لهذا المرجع بعد ذلك في المتن هكذا: (طبقات فحول الشعراء/ ص..).

(٣٠) ابن واصل الحموي، تجريد الأغاني، تحقيق/ طه حسين، وإبراهيم الأبياري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، سلسلة الذخائر، العدد ٢٠/ ١٩٩٧، ص ٥٠٩. وسيشار لهذا المرجع بعد ذلك في المتن هكذا: (تجريد الأغاني/ص..).

(٣١) أبو الفرج الأصفهاني، الأغاني، تحقيق/ عبد الكريم العزباوي (وأخبار ذي الرمة تحديدا من تحقيق: محمد البجاوي، كما تنص مقدمة الجزء الثامن عشر من الكتاب)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جـ ١٨، ٢٠٠١، ص٣٠. وسيشار له بعد ذلك في المتن هكذا: (الأغاني/جـ../ص..).

(٣٢) شوقي ضيف، العصر الجاهلي،القاهرة، دار المعارف، ط ١٢/١٩٨٨، ص ١٦٠.

في مقدمة لنظرية النوع النووي

علاء عبد الهادى

١. تمهيد

لا تكون مشروعيةُ مهادِنا النظري عن النوع النووي[1] مقبولة إلا حين تكون نقطة انطلاق نحو وضع أسس تكون عونا لنا في معالجة مشكلات القفزات الكيفية لحركة التطور الفني والأدبي المعاصر من جهة، وعاملا في حل إشكاليات التسكين النوعي لأشكال فنية وأدبية غارقة في محليتها أو مفرطة في تجريبيتها، تلك التي تأبى الخضوع لمقاييس النوع القائمة على التراث التراكمي النقدي السائد من جهة أخرى، مشيرين إلى أن جزءا من حضور تجليات نوع ما، ووجودها بخصائص محددة ذائعة كان نتاجا - ولو جزئيا - للتأثر بالخطاب النظري والنقدي المصاحب لتحققات النوع النصية، لما لهذا الخطاب من تأثير كبير، وقوة دفع قوية في التأسيس، وفي وضع القواعد العامة للنوع "Constitutions"، مؤكدين من البداية أن كل نوع أدبي أو فني محددٌ بالشروط التاريخية لنشوئه.

ربما لا يتيح ظرفي الموضوعي بصفتي ناقدا يعيش في بلد ينتمي إلى العالم الثالث، ويبتعد عن المركز الحضاري الذي يتم فيه الإنتاج والاستهلاك النظري، طرحَ هذا السؤال، ومحاولة إجابته، ولكن ظروف تطورنا الفني والمعرفي تمنحني الحق في طرح سؤال النوع من جديد هربا من أحادية التفكير النقدي الذي اعتمد- بشكل أساسي- في تنظيره على تجليات أدبية وفنية من واقع غربي فقط؛ هذا الواقع الذي ساعدَ تقدمُهُ التِّقْنِي، وانتشارُه في الدول التي استُعْمِرَتْ، على إشاعة هذه الأنواع وتجلياتِها الأدبيةِ والفنية الناضجة، والتعامل معها باعتبارها كياناتٍ طبيعية تمثِّل أصلَ الأنواع! وإن كنّا نؤمن -في الآن ذاته- بأن حركةَ التاريخ ليست تلك التي يرسمُها لنا الغربُ فقط، وأن اندراجَنا -الواعي- فيها لا يعني استلابَنا أمامَها، واعيا أن فكرةَ الهويةِ النقية التي لايلوثُها الاختلاط، وإن جاءت من فكر نقدي مختلف تقع في الفخِّ ذاتِه؛ أحادية النظرة التي تؤدي إلى نفي ما يسمى الآخر، لذا أرى أن حركةَ الوعي المقاومِ تعي جيدا سطحيةَ الدعوى التي تنادي بتفادي بُنَى المعرفة الغربية.

خضعت تجلياتُ الأنواعِ الأدبيةِ والفنية في الغرب -في تاريخ تطورها الخاص- لسياق تراكمي، تمَّ في مجتمعات تقاربت فيها ظروفُها المعرفيةُ والتقنية، وكانت مستوياتُ نضوجِها الاجتماعي وأنماطُ إنتاجِها الاقتصادي متقاربةً إلى حدٍ بعيد؛ مما منحَ هذه الأسسَ شكلا من

الثبات، وجعلَ التعاملَ معها يأخذُ سَمْتَ القداسةِ.. وكأن خصائصَ النوعِ الجماليةِ قد خُلِقَتْ فيه بشكلٍ عُضْويّ "Organic"، بالرغم من أنها لا تزيد على كونِها سماتٍ خضعتْ في مراحل نموها لأُسسٍ تاريخيةٍ ونسبيةٍ سواء في خصائِصِها الفنيةِ، أو في أشكالِ إنتاجِها وتلقِيها، لكن شيوعَها أضعفَ الوعيَ بحقيقتِها النسبيةِ؛ كون هذه التجليات الأدبيةُ أو الفنيةُ التي تم على أساسها تأسيسُ النوعِ وخصائصُه الحاكمةُ..قد حُدِّدتْ من منظِّريها بناءً على معاينةِ واقعٍ موضوعيّ، ومعطًى تاريخيّ أفرزتْهُ بيئةٌ ثقافيةٌ بعينِها: فما يكونُ طبيعيا أو مميزا في بيئةٍ ثقافيةٍ ما..قد يظلُّ نسبيا في بيئةٍ أخرى..ومرتبطا بعمره الزمني الذي تطورَ في سياقه مشدودا لمكانه الذي أنبته، بناءً على نمطِ إنتاجِه الاقتصادي، ومحيطِه الاجتماعي، وبيئته الثقافية، إلى غير ذلكَ من محدداتٍ تاريخيةٍ تحققتْ فيها تجلياتُه وعبَّرت عَنْه..

فعلى الرغم من أن كلَّ بيئةٍ ثقافيةٍ تتفردُ بامتلاكِها خصائصَ بعينِها في تجلياتٍ فنيةٍ مختلفةٍ لا تمتلكها غيرُها من البيئاتِ، فإن التعاملَ مع المفاهيمِ الثقافيةِ بشكلٍ نسبيٍ صارم، لن نخرجَ مِنْهُ بشيءٍ سوى بعض السماتِ الصالحةِ لمكانٍ محددٍ، ولزمنٍ محدودٍ، دونَ توافرِ إمكانيةٍ مؤثرةٍ للتجريدِ والتعميم، وهما الأساسُ النظريُّ لأي طرحٍ يسعى إلى امتلاكِ صلاحيةٍ واسعةٍ في التطبيق. يرتبط هذا الفهمُ مباشرةً بما يُسمَّى الشعرية المقارَنَة، لكنَّ تسكينَ المفاهيم باعتبارها معطًى غير قابل للتغيير..يسلُبُنا حقَّنا في الدخول إلى أيةِ تأويلاتٍ للواقعةِ الفنية، ومن ثمَّ لبنيةِ النوع، ويمنحُ التجلياتِ الفنيةَ المتراكمةَ تاريخياً نوعا من السيادةِ الجاسئة، والسلطةَ المقدسة غير التاريخيةِ على بقيةِ التأويلاتِ التي يُمكِنُ تطورُها واستنباطُها من جديد من واقعِ تجلياتٍ فنيةٍ مختلفة، تقعُ خارجَ التيارِ الأساسي المتَّفقِ عليه، أيمكنُ أن يكونَ سؤالُنا –في هذا الطرحِ– مهموما بالمشتركِ بين هذه الشعرياتِ المختلفة للنوعِ الواحد؛ تلك التي لا نلاحظها غالبا بسببِ وضوحِها الشديد، واهتمامِنا بأسئلةٍ نراها أكثرَ عُمقا ورصانة!

إن إعادةَ طرحِ الأسئلةِ الأوليةِ – التي قد يراها بعضُنا واضحةً، أو بدهيةً لا تحتاجُ إلى نقاش– يساعدُنا على تجاوزِ رؤانا المشغولةِ ببحثِها في مدارِ الكائن .. ويقرِّبُنا مما يمكنُ أن يكونَ، لنمارسَ التأملَ في أصلِ الأشياءِ وبداياتِها. لذا لم يكنْ هدفُنا تحديدَ الدافعِ الجمالي أو تعيينَ شروطِ عملِهِ، وشرحَ ذلكَ، واستبيانَ تأثيره على المستوى الوظيفي، بل كانَ هدفُنا اكتشافَ الثابتِ في مئاتِ التجلياتِ الجماليةِ الفنية المختلفة، وأشكالها العديدةِ التي نتجت من ظروفِ نشأتِها التاريخيةِ والمكانيةِ المُختلفة، وما يتضمَّنُهُ ذلكَ من شروطٍ اجتماعيةٍ وسياسية واقتصادية وثقافيةٍ شديدةِ التنوع..

نذهب في هذا المهاد إلى أن العلاقة بين الشعريات المختلفة للنوع الواحد موجودة دائما؛ أي إن إمكانية اشتراكها في ثوابت قليلة قائمة على الدوام، وإن ظلت كل شعرية محدَّدة للنوع الواحد قادرة على الاحتفاظ باستقلالية نسبية، لها خصائصها الجمالية والثقافية؛ لذا يمكن التعامل معها ـ في الآن ذاته ـ بمعزل عن الشعريات الأخرى؛ أي أن لكل شعرية من شعريات النوع الواحد حضورا يتسم بغياب ما، فغياب المعتاد حضوره يستدعي حضوره! حيث يتدخل الوعي عبر فضاء هذا الغياب بالاشتغال على مستويي الإنتاج والتلقي، ومن خلال حياة الشعريات المختلفة للنوع تتخلق سيرورة لتجلياته، تقوم بتوقع المكونات الجمالية الغائبة. وبزرعها ثم احتوائها وجذبها تدريجيا عبر آلية الإنتاج والاستقبال، ثم تلقيها بوصفها مكونات بنائية، حيث تتراوح إمكانات الحضور الجمالي بين قطبين؛ الظهور المهيمن الذي يختزل النوع كما لو كان ذاتا في الوعي، والتخفي الدال الذي لا يحضر بشكل مباشر في الوعي بل يعيش دوما في صيرورة الاختلاف!

اعتمد هذا المهاد على دراسة طويلة لتجليات مختلفة تعامل معها متلقيها الخاص بوصفها مسرحا، مثل نظائر المسرح الهندي القديمة، والمسرح الصيني، و نظائر البدايات الأولى للمسرح

اليوناني، ومسرح النو والكابوكي في كوريا واليابان، بالإضافة إلى ما يسمى مسرح القرون الوسطى وما يطلق عليه تمثيليات الأسرار. وفي هذا المهاد لم يكن في حسابنا النظري إثباتُ وجودِ مسرحٍ عربي أو نفي هذا الوجودِ لِعلمِنا المُسْبَق أن تجليَ هذه الرغبةِ أو سيطرتِها على سياقِنا النظري، ستمثلُ عائقا معرفيا يعرقلُ التأسيسَ المنطقيَ للنظريةِ، لذا حاولنا القيامَ بقطيعةٍ معها من أجل بلوغِ تصورٍ نظري محايدٍ يملكُ سلامةً منطقيةً، ودرجةً من التجريد. حيثُ يَقْبَلُ التطبيقُ على الدائرةِ التي تتقاطعُ فيها حدودٌ جماليةٌ لأكثرَ من نوعٍ واحدٍ، كما يساعدُ في الوقتِ ذاتِه على الوصول إلى صفاءٍ نظري ووضوحٍ في الرؤيةِ لمن يتعاملُ نقدياً مع فئةِ الأعمال التجريبيةِ التي تحتج على الوعي الجمالي السائد، أو الأعمال شديدةِ المحليةِ، تلك التي تخالفُ كثيرا المتداوَلَ، والتي تعاملَ معها جانبٌ كبيرٌ من خطابِنا النقدي في مسمياتٍ تفتقدُ الحسمَ مثلَ الظواهر المسرحية العربية، بذور المسرح العربي ، الأشكال البدائية في المسرح العربي، الإرهاصات..إلى آخر هذه المسميات، التي اعتَبَرَتْ مئاتِ الأشكال الفنيةِ الأصيلةِ لشعوبٍ مختلفةٍ، محضَ بذورٍ كان يمكنُها النمو والتطورُ للوصول إلى النموذجِ الفني والجمالي الأعلى وهو النموذج الغربي بالطبع ! الأمر الذي أنتجَ أسلوبا استلهمَ عند التنظيرِ وعيا جماليا خارجَ وعي هذه الأعمال التاريخي، وخارجَ التحري النقدي الذي لا يعاملُ البنائي والجماليَّ باعتبارهما مسميين لشيءٍ واحدٍ!

٢. مقدمة لِمهاد النوع النُّووي، تطبيقا على المسرح

تشير الدراسة المتأنية لعشرات العروض من مذاهب جمالية مختلفة وفي عصور عديدة إلى ثلاثة مكونات قارة في كل هذه العروض من أكثرها كلاسيكية إلى أكثرها طليعية، كان إسهامنا المتواضع ضمن مبحثنا في "النوع النووي" محاولة منا من أجل تحديد هذه الثوابت بعد اختبارها، حيث كانت على التوالي: العلاقات الزمكانية [التحقق في فضاء ثلاثي الأبعاد]، العوالم المكنة، وإن كان محض استقبالها على هذا النحو يعد كافيا ليتحقق شرط وجودها الفني، حتى وإن كانت غير ذلك في حقيقتها [الأمر الذي يلغي مفهوم الدور من المعادلة المسرحية] وأخيرا ازدواجية العلامة المكانية والفضاء النصي. وقد أثبت هذا التناول لمسألة النوع أن تقسيمات أرسطو المشهورة تنتمي جميعها إلى متكافئ مسرحي "Theatrical Isomer"[٢]، وإن الحدود التي وضعها أرسطو كانت توضح الاختلافات بين الدرامي، الغنائي، والملحمي على مستوى النص، حيث أهمل في كتابه "فن الشعر" كل الشعريات التي لاتقوم على العرض. وهو رأي أشار إليه جيرار جينيت[٣] وأثبت صحته هذا المهاد النظري.

حاولنا في هذا المهاد أن نقدم طرحا نظريا أكثر تركيبا من الإسهامات المعتادة القائمة على الإرث الإغريقي في تعريف المسرح، والتي يتعامل بعض نقادنا معها بوصفها مسلمات، ولم نسعَ إلى أن تكون تعريفاتنا مجرد مفاهيم وصفية فقط، بل أدوات تساعد على إنشاء تصور كلي، قد يسمح بإبراز ما لم نكن نراه من قبل، فإذا ابتدأنا بافتراض أوليّ يذهبُ إلى أنّ آلافَ التجلياتِ ذاتَ التقاليدِ الفنيةِ المختلفة تتشابكُ معا مشكلةً جزءا من مفهومٍ عالمي عن المسرحةِ، فإن افتراضَنا بوجودِ مكونٍ بنائي ثابتٍ بين الشعرياتِ المختلفةِ للنوعِ الواحدِ يجدُ ما يبررُهُ، لقد قُمنا بتطوير هذا الافتراض تدريجيا بناءً على سياقٍ منطقي قامَ على مقارناتٍ عديدةٍ لشعرياتٍ مسرحيةٍ مختلفة، وإن لم نُثْبِتْ تفاصيلَها في هذا الطرح، لها جمالياتُها المتعددةُ وتحولاتُها "Metamorphosis" المتشابكةُ، رغبةً في اختبارِ صحةِ افتراضاتِنا، ومن ثمّ تعديلِها قبلَ بلوغِها ما هي عليه الآن، لذا استهدفَ هذا الطرحُ تأصيلَ مفهومٍ واضحٍ من خلال توظيفِه لهيكلٍ منطقي مشبعٍ بمبادئَ أساسيةٍ نتجتْ من الدرسِ والملاحظةِ لمئاتِ العروضِ والنصوص ذات الاتجاهاتِ المختلفةِ، والمصادرِ المتباينة، من أجلِ الوصولِ إلى ثباتٍ معياري عندَ التنظيرِ، حيث حاولنا في هذا الطرح أن نقدمَ بنيةً نظريةً تتشكلُ عبرها وانطلاقا منها بقيةُ البنيات، وتخول لمستخدمها إمساكَ الأشكال الكلية

للنوع، وعلى الرغم من اقتناعنا السابق بتاريخية هذه البنية أصلا، فإن ثباتها ضمن ما يسمى الشعريات المقارنة أمر قد تم إثباته، مقتنعين بأنّ القيمةَ الموضوعيةَ لأي مِهادٍ نظري تكْمُنُ في التطبيق، ليس المهمُ القيمة التي تنتجُ من هذا التطبيق فَحَسْب، لكنَّ المهمّ هو إدراك حدودِ هذه القيمةِ، وفي ابتعادِها عن خدمةِ أهدافِ نظريةٍ ارتجيناها مُسْبَقا في المَيْدان الذي طبقْنَاها فيه..

ولم يكن هدف البحث تحديد الدافع الإستاتيكي ولا تعيين شروط عمله ونتائج ذلك على المستوى الوظيفي، بل كان هدفنا اثبات إمكانية المسرح في أن يتحقق مرتديا مئات الأشكال التي تختلف عن بعضها البعض باختلاف الأماكن والأزمنة والشروط البيئية والثقافية والانتاجية. وكانت أكثرُ الصيغ حذرا عند التعاملَ مع مفهومِ النوعِ هي تحديدَ مصفوفةٍ يحكمُها هيكلٌ منطقيٌّ يمكنُ من خلالِهِ الفصلُ –عند التعاملَ النظري مع مسألةِ النوعِ – بين المكون البنائي "الثابتِ" في النوعِ، ذاك الذي ثَبَتَ في آلافِ التجلياتِ الفنيةِ لنوعٍ ما، ولم يخضعْ لتغيرٍ فعلي عبرَ العصورِ المختلفةِ، وبين المكون الجمالي "المتغيرِ" الذي كان دائمَ الحركةِ والتحول من مكان لمكان ومن زمن لآخر، الأمرُ الذي كان يستلزم القيامَ بمهادٍ نظري يسعى – أنطولوجيا وجماليا– إلى عزل العناصر البنائية في العمل عن العناصر الجماليةِ والتاريخية، قبلَ القيامِ بالحكمِ النقدي النوعي على عمل ينتمي إلى فن يجافي الأشكال الفنيةَ أو الادبيةَ القارة. وقد اجتهدت فيما يختص بالمصطلح في الإبقاء على المصطلح النقدي المتداول طالما كان معبرا عما نقدمه من مفاهيمَ، مساهمةً في إرساء تراكم معرفي له، ولكن عند تغيير المفاهيم أو وضعها في هيكل نظري جديد، وجدت نفسي ملزما بتغيير المصطلح، كي أكون قريبا من منطق السياق.. بخاصة لو كانت هناك إمكانيةٌ أن يُحْدِثَ المصطلحُ المتداوَلُ خلطا نظريا ما، فكان لزاما علينا أن نلجأ إلى صوغ مصطلحات جديدة ونحتها لتكون مانعة للإسقاط المباشر للفهم المشترك، من أجل إبعاد القراءات المتعجلة بتعبير بورديو، وتجدُرُ الإشارةُ هنا إلى أن هيكلَ هذا الطرح يرتبط –جزئيا– بأساس رياضي نَجِدَهُ في نظريةِ الفئات "في الرياضياتِ الحديثة" والمنطق الكيفيّ الخاص بما يُسمّى الفئاتُ الغائمة"Fuzzy Sets" للعالم الإيراني"لطفي زادة"[1]، والمفاهيم المرتبطة بدالة الانتماء ميو"µ" التي تصف هذه الفئات، والتي كانت عونا كبيرا لنا في صياغة المهاد النظري للنوع النووي وفهم ما يطلق عليه أحيانا تحولات النوع، ودرجات الانتماء المختلفة للظاهرة الواحدة، الأمر الذي ساعدنا في استكمال البناء النظري لمهاد النوع النووي عبر الاختبار المنهجي والمنطقي لافتراضاته النظرية على نصوص وعروض لم نثبتها في الطرح، بل كانت عونا لنا في اختبار صحة افتراضاتنا النظرية في إثناء صياغة هذا المهاد وتطويره إلى ما هو عليه الآن، وهو جزء مستتر في أي سياق تنظيري جديد. كما تبنى هذا المهاد النظري في تعامله مع العلاقالت الزمانية المكانية مفهوم النظرية النسبية للزمن، وتماس في بعض إجراءاته مع مبادئ فينومنولوجية، بخاصة المقولات الثلاث التي تتكون منها الظاهرة الفينومينولوجية: مقولة الكيف، ومقولة الإمكان، ومقولة الواقعة أو الوجود الفعلي، فضلا عن توظيفنا لمبدأ الاختزال الفينومونولوجي Phenomenological Reduction عند صياغة هذا المهاد وعند اختباره، لكننا لن نقترب في هذه المقدمة من عرض هذه النظريات والمبادئ التي كانت عونا لهذا المهاد النظري، مبجلين –في الآن ذاته– مبدأ "اللاتيقن" الذي يقترب من كونه قانونا من قوانين الوجود، وبالرغم من أن نظرية النوع النووي –باقتراحها بديلا لنظرية الجنس الأدبي– تتحرى الدقة الشديدة في التسكين النوعي، فإنها تعلم تماما استحالة حدوث ذلك بشكل كامل، فهي تخضع لتاريخيتها أيضا. فإذا افترضنا صحة المواصفات التي وضعها جودل" GÖdel`s Incompleteness Theorem" للنظرية المثالية من الترابط المنطقي والتكامل و قابليتها للتوصيف بشكل غير محدود، نستطيع أن نزعم صعوبة وجود مهاد نظري يحقق هذه الشروط مجتمعة، بشكل كلي: وتتجدر الإشارة إلى أن نسقنا هذا غير مغلق، بل هو نسق تاريخي، لأنه قام

على معاينة واقع فني واجتماعي -وإن تم ذلك بشكل شامل نظرا إلى أنه ضم قراءة شعريات مسرحية عديدة، وبحث تقاطعاتها- أي أنه خضع للظاهرة موضوع البحث، ولم يتحكم فيها إلا بما استخلصه منها عبر مراحل تطورها التاريخي. وقد قمنا في هذا المهاد بملاحظة العلاقات الموضوعية بين التجليات الأدائية مما يقربنا في جزء منه من الاتجاه البنائي، وإن كنا اقتربنا في جزء آخر منه من الاتجاه الظاهراتي، واضعين التلقي والخبرة الجمالية في الاعتبار.

٢-١. المكونات البنائية:

يسعى كل تقسيم في هذا البناء النظري إلى تشكيل حيز اشتغال لأدوات يستطيع الباحث عبرها أن يتفادى عددا من الأخطاء الناشئة عن خلط مستويات مفهومية، أو مزج عناصر بنائية، وعناصر جمالية في التحديد الدقيق للمفاهيم، أما ما نقصده بالمكونات البنائية فهي تلك المكونات الراسخة في عشرات التجليات المختلفة للشعريات الفنية أو الأدبية المختلفة بصرف النظر عن زمنها ومكانها، فإذا طبقنا ذلك على المسرح نجد أن الدراسة المتأنية لعشرات العروض من مذاهب جمالية مختلفة وفي عصور عديدة تشير إلى ثلاثة مكونات قارة في كل هذه العروض من أكثرها كلاسيكية إلى أوفرها تجريبية هي:

- **العلاقات الزمكانية:**

يُعْتَبَرُ المكانُ عاملا حاسما في تحقق الوظيفة الإيصالية وتكاملها في المسرح .. بين الممثل والممثل وبين الممثل والجمهور..ويتكون الفضاء المسرحي من فضاء ثلاثي الأبعاد "X،Z،Y" وهذا شرطه الأول .. مرن على المستوى الخيالي .. يتشكل من تفاعل فضائين هما فضاء المشاهدة والفضاء النصي .. حيث تكتسب الاشياء والأجساد فوق الفضاء النصي أهمية تأويلية لم نكن لها من قبل، إن إدراكنا لخصوصية الفضاء المسرحي يشحن وعينا بما يمكن أن نُسقطه من عالم على هذا الفضاء .. حيث يتم على هذا الفضاء محاكاة الكلمات بأشيائها، إنه يعمل كبوتقة تنصهر فيها كل نظم العلامات الداخلة إليه، تلك التي يتضمنها عرض ما ..

يسمح الفضاء النصي باستخدام رصيد محدود من العلامات في توليد سلسلة واسعة من الوحدات الدلالية عبر بثها بنظم اتصال متعددة ومختلفة .. من خلال حركة يكون لها شكل واقع ما وجزء من صورته، وقد يمتد هذا الفضاء فيما وراء الفضاء النصي .. حيث يتم استيعاب ما يحدث فيه عبر التقدير الاستقرائي لما هو غير منظور فوق الفضاء النصي، ويتخلق عبر الحركة هذا التوتر بين زمنين .. ذلك الزمن الوهمي للفكرة الدرامية أو للنص الدرامي وزمن حقيقي وفعلي للعرض غير قابل للتكرار، هكذا يتحول النص الدرامي أو الفكرة الدرامية -عند التحقق- من مستوى النص إلى سياق الخطاب وذلك عبر تفاعل عدد من الفضاءات أهمها تفاعل فضاء الفرجة مع الفضاء النصي الذي يستقبل المتلقي كل شيء عليه بوصفه علامة.

لا توجد صيرورة في المكان دون خضوعها لزمن .. ونتبنى هنا مفهوم أينشتين للزمن بوصفه "وحدة قياس كمية الحركة" باعتبار الزمن متجها .. أي له قيمة واتجاه وهو في ذلك مثل الفضاء المسرحي قابل للتمدد والاختزال، ويتشكل الفضاء المسرحي عبر هذا الزمن من خلال اختلاف كمية الحركة بين فضائين هما فضاء المشاهدة والفضاء النصي .. يؤكد هذا العنصر ضرورة توفر فضاء ثلاثي الأبعاد "X،Z،Y" كي يتحقق وجود هذه العلاقات على المستوى الفعلي. ويشكل اختلاف الزمن بين الفضائين [أي الاختلاف بين كميتي الحركة الحادثتين فوق الفضاء النصي وفضاء المشاهدة] حاجزا مهما يعطي شعورا بوجود حاجز طوبوغرافي بين الفضائين وإن لم يتحقق وجود هذا الحاجز في الواقع..! وهي نتيجة مهمة خلصنا بها من خلال التعامل النظري مع الزمن بمفهومه النسبي ..لا مجال للخوض في نتائجها الآن.

- **العوالم الممكنة**[٥]:

ونعني بذلك أن يتضمن الخطاب المسرحي الحادث فوق الفضاء المنصي ما يتم استقباله من قبل فضاء الفرجة باعتباره عوالم ممكنة أو واقعا ثانويا "Secondary Reality" وإن لم يكن في ذاته كذلك .. وهي نتيجة أخرى تلغي مفهوم الدور في المعادلة المسرحية! ! يعني هذا أن هذه العوالم يوضحها جزئيا واقع كوننا لانسأل ما إذا كانت الكيانات التي تشير إليها هذه العوالم موجودة في الواقع أم لا حيث يتم التعامل معها باعتبارها لا تمثل العالم الحقيقي –المعرف بالألف واللام– بل تمثل عالما ما، يُمنَحُ للمتلقي بشكل تدريجي، ويتعرض لتغير تدريجي مثله في ذلك مثل الواقع، لذا فهو عالم دينامي، إنه جزءٌ من الواقع، لكنه ليس كذلك في الآن ذاته. ونشير هنا إلى أن العلاقات بين الموجودات على الفضاء المنصي بكل أنظمتها يمكن استقبالها إنسانيا وتفسيرها حتى لو لم تكن هذه العلاقات بين البشر.

- **ازدواجية العلامة المكانية والفضاء المنصي**:

وهي نتيجة مباشرة نشأت من وجود العوالم الممكنة، حيث يقوم الاستقبال بمنح وجود جديد للرمز المكاني والفضاء المسرحي، بصرف النظر عن توفر الإرادة فيها كي تقوم بدور يخالف طبيعتها، بل يكفي استقبالها باعتبارها تشير إلى عوالم ثانوية كي تكتسب هذه الازدواجية. إن الشفرات المكانية لا تقوم بتحديد معنى فضاءات اللعب والمشاهدة وتشكيلهما وبنائهما فقط، إنما تتحكم أيضا في العلاقات بين المؤدين على خشبة المسرح والتفاعلات الحادثة بين المؤدى والمتفرج، طالما توفر وسيطها المتجانس. باختصار؛ يمكننا القول إن العلاقات بين مفردات الفضاء المسرحي يمكن أن تغير بحدة من إدراك المتفرج وتلقيه لعرض ما .. فوجود الأداة المسرحية ضمن حرم ما، أو فضاء تستخدمه هذه الأداة، هو أحد الطرق في توليد المعنى، وهو من أهم المبادئ السيميائية التي تؤكد تأصيل الأداء، وخصائص الإيهام في العرض.

٢-٧. الهيكل العام للمهاد النظري:

النوع النووي:

أبدأ تناولي الموجز بتقديم مصطلح نصف به حالة العمل الفني الاولى أي ما قبل تحققها الفعلي "هنا والآن" وهو مصطلح النوع النووي "Nucleogenre"، ويختلف هذا المصطلح عما يسمى نواة النوع "Nucleus of Genre" أو ماشابه ذلك من مسميات، وهو تركيب من اللاحقة اللاتينية "Nucleo" والمصطلح الفرنسي "Genre"، ويحدد هذا المصطلح بشكل نظري ومجرد مكونات العمل الفني أو الأدبي، الجوهرية التي تعطي العمل كينونته الفنية وهويته الخاصة .. من الجانب الأنطولوجي. ويعمل هذا المصطلح بوصفه محددا نظريا لسمات العمل الأدبي أو الفني القارة والتي إن انتفى وجود أحدها فقد العمل خصوصيته الفنية. يتكون النوع النووي إذن من محددين أساسيين هما:

– نواة: ونقصد بها الوسيط المتجانس "Homogeneous Medium" الذي لا يمكن أن يتحقق العمل الفني – أنطولوجيا– إلا من خلال توفره. وسنتبنى مفهوم لوكاتش للوسيط بوصفه "مبدأ خاصا يتم من خلاله تحقق العمل الفني وتشكله عبر الممارسة الإنسانية"[٦]، ونقصد به "ذلك الوسيط المادي في العمل الذي إن انتفى وجوده غاب عن العمل الفني تحققه الفعلي"[٧]. يتبين من ذلك أن الفضاء المسرحي هو الوسيط المتجانس واللازم أنطولوجيا لتحقق العمل المسرحي..ونقصد بالفضاء المسرحي "ذلك المكان ثلاثي الأبعاد، الذي يرتبط بالزمن عبر مفهوم الحركة" أي أنه على المستوى الواقعي يتكون من قيام علاقة زمكانية.

– أما المكون الثاني للنوع النووي فتحدده – بشكل عام– المكونات البنائية التي دل عليها وجودها المتحقق في مئات التجليات المختلفة لنوع ما..مكونات بنائية بقيت بعد طرح المكونات

الجمالية واستبعادها.. والتي ينتفي بغيابها وجود العمل بوصفه هوية فنية أصيلة تميزه عن غيره من أعمال..بعد استبعاد المكونات التاريخية التي تختلف من مكان لآخر ومن ثقافة لأخرى. تشكل هذه العناصر مجتمعة إذن..ما يكوّن النوع النووي المسرحي "Nucleo-genre" ونطلق على هذه المرحلة حالة الإمكانية "Possibility".

- المتكافئ المسرحي Theatrical Isomer:

بداية، لا يمكننا في هذا الصدد أن نغفلَ قدرة العادات الذهنية والألفة الجمالية على تشكيل الذوق الجمالي العام في محيط ثقافي ما، وفي استجابته لنوع فني أو أدبي بعينه، من هنا جاءت مقاومة المتلقي لأي خروج عن قوانين النوع التي اعتادها والتي تسمح له بالتمييز، لأن هذا الخروج يؤدي إلى ربكة المتلقي على المستوى الجمالي فضلا عن تشوش الرسالة.. فتلقي النص وإنتاجه، يتقاسمان خصائص مشتركة ومتبادلة، حيث تحافظ سلطة النوع المستقرة على تثبيت عناصر محددة في تجلياته المختلفة تُستَخدَم باعتبارها أساسا لتحديد شكل الرسالة ومضمونها، لذا كانت أهمية التفريق بين الإمكانية الأنطولوجية والتحقق المعرفي.

يمثل النوع النووي عبر.هذا التناول مستوى الإمكانية "Possibility" فإذا أضفنا إلى ذلك آليات التغير التي تطرأ على هذه العناصر الثلاثة عند تلقيها بسبب استحالة استقبالها كما هي لاختلاف تأويلها تبعا للمستوى الثقافي والنفسي والمعرفي من مُشاهِد لآخَر، فإنه يتشكل من هذه العناصر مجتمعة – في وجود حالة استقبال لها– ما نسميه مرحلة الإمكانية في حالة التحقق "Possibility in Action" فيتكون حينئذٍ ما نسميه المتكافئ المسرحي الأيسومر " Theatrical Isomer" وهو الحد الأدنى الذي لايمكن لحالة مسرحية أن توجد من دونه. ويظل المتكافئ المسرحي "الأيسومر" في هذا المهاد النظري مستوى نظريا صافيا يحسم انتماء أي شكل من أشكال الفرجة إلى النوع المسرحي من عدمه، وبتحويل هذا المفهوم إلى معادلة يمكننا القول إن:

المتكافئ المسرحي "الأيسومر" = النوع النووي + التلقي .

أي أن:

المتكافئ المسرحي "الأيسومر" = [علاقات زمكانية / عوالم ممكنة / ازدواجية الفضاء والعلامة] + [تلقي ١ / تلقي ٢ / تلقي ٣]

يتضح لنا من هذه المعادلة:

– أن الحد النهائي لعناصر المتكافئ المسرحي "الايسومر" هي عناصر النوع النووي ذاتها، من دون زيادة، مضافا إليها تلقي كل عنصر من هذه العناصر.

– أن التلقي عنصر حاسم في قيام المتكافئ المسرحي "الايسومر"، وانتقاله من مستوى أنطولوجي إلى مستوي معرفي ..

– يقوم التلقي بتغيير طبيعة النوع النووي ووسيطه المتجانس " Homogeneous Medium" عبر انفتاح التأويلات المختلفة لكل عنصر، مما يخلق أفقا متعددًا من التوقعات، بالرغم من إمكانية وجود تأويل مهيمن ..

- لا يقبل المتكافئ المسرحي دخول عناصر جمالية جديدة عليه، حيث يظل في هيكل هذا المهاد مستوى نظريًا وتجريديًا.

- النظير المسرحي Theatrical Isotope [٨]:

يتكون عندما يتحقق - على مستوى الفعل- عمل ما، يضم ملامح جمالية أو عناصر تعبيرية جديدة، مضافة إلى مكونات المتكافئ المسرحي "الأيسومر" نطلق على هذا التحقق مسمى جديدا وهو النظير المسرحي "الأيسوتوب" Theatrical Isotope ونعني به: ذلك العمل المسرحي الذي يكون حَدُّهُ الأدنى متجازئًا مسرحيا "أيسومر"، وَحَدُّهُ الأعلى غير قابل للحصر بسبب ميله لاستقطاب عشرات العناصر الجمالية الجديدة، واستقباله لها في عملية تماشج كلية تمنحه وفرته وشموله. فالنظير مختلف جمالي، يشير إلى استناده إلى أرضية ذات خصائص متكافئة "Isomer"، ولا يعني ذلك تطابقها البنائي، أي أن النظير المسرحي أكبر من الأيسومر المسرحي أو يساويه. بمعنى أن لكل متجازئ مسرحي "أيسومر" عددًا لا يمكن حصره من النظائر"الأيسوتوب" بسبب قدرة كل نظير مسرحي على الاختلاف بدخول عناصر جمالية جديدة عليه، أو خروجها منه دون التأثير على المتكافئ المسرحي الأصلي"الأيسومر" .. لو أوضحنا بشكل تجريدي يمكننا القول إن:

النظير المسرحي "الأيسوتوب" "TM"أكبر أو يساوي" المتكافئ المسرحي "الأيسومر".

فإذا افترضنا أن:

النظير المسرحي 1 -Theatrical Isotope- = المتكافئ المسرحي 1 -Theatrical Isomer-

فإن:

النظير المسرحي 2 = المتكافئ المسرحي 1 + إضاءة ..

النظير المسرحي 3 = المتكافئ المسرحي 1 + موسيقى + ديكور ..

النظير المسرحي 4 = المتكافئ المسرحي 1 + ملابس + إضاءة + ديكور + نص درامي كامل.

النظير المسرحي"n" = المتكافئ المسرحي 1 + ... + ... + ... + ... + ... إلخ

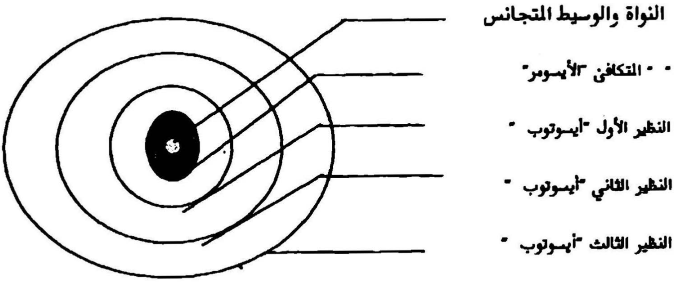
إذًا:

النظير المسرحي1 ≠ (لا يساوي) النظير المسرحي2 ≠النظير المسرحي ≠ النظير المسرحي"n".

حيث "n" عدد لا نهائي، هكذا لا يمكن حصر احتمالات إنتاج نظير مسرحي، وذلك لتعدد العوامل المؤثرة في هذا الإنتاج وتشابكها، من مكان مسرحي وزمن، وأساليب إخراج، وطرائق تمثيل.. إلخ. فبالرغم من احتواء كل نظير مسرحي "أيسوتوب" على المتكافئ "الأيسومر" ذاته فإن كل نظير من هذه النظائر يختلف عن النظير الآخر .. الأمر الذي يفسر لنا إمكانية إنتاج نص درامي واحد لمرات عديدة .. وفي أشكال إنتاج لانهائية .. بسبب ترحيب النظير المسرحي بدخول عناصر جمالية جديدة عليه بشكل دائم، مع بقاء المتكافئ المسرحي "الأيسومر" ثابتا، وما يترتب على ذلك من تغيير في علائق مكونات النظير "الأيسوتوب" وتأويلاتها المختلفة. يمكننا الآن أن نعرِّف النظير المسرحي "الأيسوتوب" بأنه: "التغير الكلي الناتج في طاقة نظام، يخضع لسيرورة زمنية، في فضاء، يشمل موجودات، يتم استقبال ما تشير إليه، على أنه عالم ممكن أو ثانوي - حتى لو لم يكن في ذاته عالما ثانويا منشئا من ذلك ازدواجية "Duality" لرموزه المكانية وفضائه المنصي الذي يحتويها".

هكذا يمكننا تشكيل النوع الأدبي أو الفني بافتراض وجود نواة تجذب نحوها في مدارها الأول سمات قارة تم استخلاصها - عبر الاستبعاد - من مجموع السمات والخصائص الواصفة لنوع بعينه، ليظل الثابت من هذه السمات ما ظل ساكنا منها في تقاطع الشعريات المختلفة للنوع، وفي تجلياته المختلفة في كل شعرية، هنا نكون قد حددنا من التجليات المتحققة للشعريات المختلفة المكونة للنوع الواحد ما نطلق عليه المكونات البنائية، وتقع المكونات الجمالية في مدارات متتالية

بعد المدار الضام للمكونات البنائية، ونخلص من هذا الوصف للنوع الأدبي أو الفني بالقانون التالي: " كلما ابتعدنا عن نواة النوع يزداد مستوى طاقة النظير "الأيسوتوب" الكلية "وذلك لأنه يكتسب بشكل دائم مكونات جمالية جديدة، تزيد من قدرته الفنية وطاقته الكلية. ولكي نوضح ذلك يمكننا أن نرسم الشكل التالي:



فإذا افترضنا أن المساحة الصغيرة ذات اللون الرمادي الخفيف هي النواة، التي تحتوي على الوسيط المتجانس لنوع ما؛ وفي حالتنا هنا "العلاقات الزمانية المكانية"، بالإضافة إلى المكونات البنائية وهي العوالم الممكنة،ونتيجتها المباشرة: ازدواجية العلامة المكانية والفضاء المنصي، فإن المساحة الأولى تمثل ما نسميه النوع النووي، تطبيقا على مجال المسرح.

وإذا افترضنا أننا أضفنا إليها التلقي الحادث، وما يمنحه من طاقة جديدة على مستوى التأويل لكل عنصر من عناصر النوع النووي، فستنتج لنا مساحة جديدة تمثل المتكافئ "الأيسومر" المسرحي، وهي المساحة التالية ذات اللون الرمادي الأدكن. حيث يشكل المدار"S" المحيط بالمساحتين المتكافئ المسرحي "الأيسومر"، والنواة، حد الأيسوتوب الأدنى، وسنطلق عليه أيسوتوب "صفر"، نلاحظ –عبر هذا الشكل التوضيحي– أن أي مدار بعد ذلك، ستزيد مساحته، وسيحتوى على طاقة فنية أكبر من المدار الذي قبله مشكلا نظيرا جديدا "أيسوتوب"، وهكذا، وكلما ابتعد النظير عن النواة، زادت طاقته الفنية. حيث لا يوجد حد لعدد النظائر الممكنة لنوع أدبي أو فني ما، فيكفي إضافة عنصر جمالي جديد عليه حتي يتشكل نظير جديد.

- جامع النظير The Arch-isotope:

تَوَطدَ النوع – من الجانب التاريخي– معتمدا على عنصر الصفاء، قائما على مبدأ الثالث المرفوع "إما ..أو" ، غافلاً عن أن سلطته تصدر في الأساس من اتفاق جمالي، وأنها –نقديا– قامت بناء على معاينة واقع موضوعي، ونشأت في سياق تاريخي حدد شروط إنتاجها.

حاول المستفيدون من السلطة الرمزية لأي نوع استدامة شروط فعاليته، مما خلق شبكة من الأعمال والتجليات وطدت سلطتها في الذوق الجمالي العام، وكان لها تأثيرها الهائل على الإنتاج والتلقي على حد سواء. حيث يميل الشعور الجمالي العلم تجاه "نوع" أدبي أو فني ما إلى إرضاء نفسه بسهولة، وإلى تحقيق أعلى قدر من التشبع من تجليات النوع، ولا يتم ذلك في التلقي العام – لو صحت التسمية – إلا عبر وجود شروط موضوعية في المنتج تسعى لإرضاء المتلقي بسهولة، وهي إحدى الخصائص الثابتة التي حددت قيمة العمل الأدبي والفني، واستمرت قرونا طويلة، حيث يهيمن في كل عصر أو بيئة ثقافية عدد كبير من نظائر "الأيسوتوب" في كل نوع أدبي أو فني على ذوق التلقي العام المستهلك لكل نوع، هذا الذوق الذي سيتخرج فيه – فيما بعد– مئات المبدعين من كل فن.

تشكل الوعي الجمالي الجمعي عبر احتكاكه الدؤوب بعدد كبير من نظائر كل نوع، ساعدت على سيادتها، وانتشارها وذيوعها – في هذا الوعي – التقاليد التعليمية والكلاسيكية. والممارسات الأدبية والفنية السائدة..لتتحول تدريجيا إلى قوانين فنية وأدبية راسخة يُعتَمد عليها في تأويل الاعمال وفي إنتاجها وتلقيها، بشكل أسهم كثيرا في الحدّ من أفق قبول المغامرة الفنية عند تلقي العمل الأدبي أو الفني وإنتاجه، وذلك بعد رسوخ الذوق العام، وركضه في مضمار جمالي معين. كما ساعدت على استبعاد ما يخالف سلطة النوع القارة من تجليات قد حدث تراكم نوعي لها في مكان محدد، وفي زمن بعينه بما تحمله من قيم أدبية وتقاليد فنية ولغوية وجمالية راسخة، مُشكلة ما نسميه جامع النظير "Arch-isotope"، الذي يقاوم بطبيعة تكوينه وبنيته أي خروج طموح ومؤثر من سيطرته الجمالية.

تشكل مجموع هذه التجليات في فترة زمنية بعينها نطاقا معرفيا وجماليا يسيطر على الإبداع والتجريب، ويضع لهما سقفا مستقرا، كما يسبب جامع النظير خلطا معرفيا بين المكونات البنائية التي تتسم بالثبات النوعي، والمكونات الجمالية التي تتسم بالتاريخية والنسبية، مما يؤدي إلى غياب التمييز بينهما..نتيجة طول الإنتاج والاستهلاك لهذه النظائر "الأيسوتوب"، الأمر الذي يخلق نوعا من التطبيع، من الإعداد الجمالي والاجتماعي للمجموع، وهو ما يعين الأسس التي تحدد كفاءة المؤثرات وأنواعها التي تقوم باشتغالها على متلقين مهيأين سلفا لإدراكها، مستعدين جماليا للتفاعل معها، مما يشكل شرطا من شروط إنتاجها، وعنصرا من عناصر استثمارها على المستوى الرمزي، مما يخلق نوعا من الالتباس عند الحكم الجمالي والنقدي على أية أشكال تجافي السائد والقار في نوع أدبي أو فني بعينه[9]. ويسبب في الآن ذاته رفضا واستبعادا للجماليات الجديدة، إن "هذا الاستبعاد الرمزي ليس سوى الوجه الآخر للجهد [المبذول] لفرض تعريف للممارسة المشروعة، من أجل أن يتم مثلا إرساء تعريف تاريخي لفن أو لنوع فني يتمشي مع المصالح النوعية لمن يستحوذون على رأسمال نوعي معين، باعتبار هذا التعريف [ممثلا] لجوهر أدبي شامل"[10]. إن معرفة قوانين النوع، وشروط إنتاجه، تمنحنا الفرصة لتعيين تاريخيته، ومقاومة آثاره، وهي إمكانية كامنة لا تتحقق إذا ظل القانون الجمالي لنوع ما، وما ينتجه من آثار، مجهولا، يعمل من خلال آلية لا واعية في الأفراد الخاضعين له على مستويي الإنتاج والتلقي، ودون علمهم بآليات اشتغاله في الغالب الأعم، إن كشف القوانين أو ما يبدو لنا كذلك يسمح بالتعرف عليها، ومقاومة آثارها.

تختلف هذه النظائر من بيئة ثقافية في مكان ما وزمانه لبيئة أخرى، مع عدم إنكار الإمكانية القوية لسيادة نظائر فنية "أيسوتوب" لقوميات ذات تقدم حضاري قوي على نظائر فنية لقوميات اقل تقدما..كما حدث في حال المسرح العربي. وإن كانت سيادة قيم جمالية وفنية، بشكل عبر–تاريخي، وربما عبر–جغرافي أو ثقافي، لا يعني بأية حال كفاءة حكمها النقدي وصحته على ما يخالفها، مهما كانت شدة سطوة هذه القيم وذيوعها.

- جامع المتكافئ The Arch-isomer:

يدفع هذا المهاد النظري طرحا يرى أن النوع لا يتحول، فمعظم ما يطلق عليه تحولات هي محض نظائر تحتفظ بالمكونات البنائية ذاتها، مع اختلاف المكونات الجمالية، ونرى أن النوع يخضع لحركتين في مسيره الزمني:

<u>الأولى: التطوير</u>: حيث يطرأ تقدم هائل على نوع ما بسبب طول الممارسة وتعددها على المستويين الكمي والكيفي مما يؤدي إلى خلق انزياحات مؤثرة في مكوناته الجمالية، حتى يصل إلى درجة عالية من الاكتمال، سواء تجلى هذا في العمل الواحد في تحقق بعينه، أو تجلى ذلك في تحققات مختلفة تقع تحت القوس الجمالي لما نطلق عليه جامع النظير، مما يشير إلى حضور

مضطرد لبنية اكتمال فني، عبر مسيرة طويلة لنظائر النوع الواحد، وإن ظلت مكوناتها البنائية على ما هي عليه.

الثانية: التهجين: عبر اجتماع المكونات البنائية لمتكافئين مختلفين أي من اتحاد المكونات البنائية لاثنين من الأيسومر مكونا ما نطلق عليه"Arch-isomer" وهو النوع الجديد الحادث نتيجة لاتحاد مكونات بنائية تنتمي إلى متجازئين مختلفين.

يمكننا على سبيل الطرح المبدئي أن نفترض أن العرض الأوبرالي تكوّن من اجتماع متجازئين هما المتكافئ المسرحي والمتكافئ الموسيقي!

العرض الأوبرالي = المتكافئ المسرحي + المتكافئ الموسيقي = نوع جديد!

وهكذا يمكننا القول إن:

الرسوم المتحركة = المتكافئ التشكيلي + المتكافئ الدرامي = نوع جديد!

وهكذا، وعند ميلاد نوع جديد من اتحاد متكافئين مختلفين، يتم الاستفادة من كل السمات والمكونات الجمالية لكل متكافئ منهما. ويظل الخيار مفتوحا للتطوير المتصل عبر الاستفادة من كل النظائر المتحققة لكل متكافئ منهما. الأمر الذي يشي بأن الأنواع الأصلية الحالية تشكلت أيضا عبر اتحاد متكافئين مختلفين، ثم وقرت في الوعي الجمالي العام حتى اتسمت تجلياتها بالنقاء والوحدة مكونة عشرات النظائر لنوع مثالي واحد لا يحققه بالكامل أي نظير. ومن الجدير بالذكر أن مفهوم النوع النووي في طرحنا هنا يقوم على افتراض أن الوجود يسبق الماهية، ومن هنا قام طرحنا على مراقبة الكائن بالفعل، وإن كانت نتائج هذا المهاد تصلح للتنبؤ النظري بأنواع جديدة، عبر اتحاد متكافئات من أنواع نووية مختلفة. ولن نستفيض في معالجة هذه النقطة هنا.

يتكون النوع النووي إذن عبر هذا المهاد من وسيط متجانس "Homogeneous Medium" مضافا إليه مكونات بنائية بقيت بعد طرح المكونات الجمالية واستبعادها. تلك المكونات التاريخية التي تختلف من مكان لآخر ومن ثقافة لأخرى . فإذا أضفنا إلى ذلك آليات التغير التي تطرأ على هذه العناصر الثلاثة عند تلقيها بسبب اختلاف المستوى الثقافي والمعرفي من مشاهد لآخر يتشكل من هذه العناصر مجتمعة – في وجود حالة استقبال لها– ما نسميه إمكانية في حالة التحقق "Possibility in Action" ويتكون حينئذٍ ما نسميه المتكافئ أو الأيسومر المسرحي " Theatrical Isomer" وهو الحد الأدنى الذي لايمكن وجود حالة مسرحية من دونه. هكذا يحول الاستقبال "النوع النووي" من حالة الإمكانية إلى حالة التحقق. ويظل الأيسومر في هذا المهاد النظري مستوى نظريا صافيا يحسم انتماء أي شكل من أشكال الفرجة إلى النوع المسرحي من عدمه، لذا لا يمكن لهذا البناء أن يستغنى عن التلقي باعتباره عاملَ تحول مهم ينقل العمل من مستوى الإمكانية إلى حالة الفعل، دون إغفال المكونات الموضوعية لأي تحققٍ مسرحي في حالة الإمكان. وعندما تدخل عناصر جمالية جديدة خارج عناصر المتكافئ المسرحي الأيسومر، فإننا نطلق على هذه الحالة اسم النظيرالمسرحي الأيسوتوب "Theatrical Isotope" وتخلق هذه النظائر "الأيسوتوب" أعرافا فنية وتقاليد جمالية تؤدي إلى الخلط العام بين البنائي في العمل الفني والجمالي التاريخي فيه الذي قد يختلف من بيئة ثقافية لاخرى، مكونة ما نسميه جامع النظير "Arch-isotope ". كما أن اجتماع المكونات البنائية لمتكافئين مختلفين يضيف نوعا جديدا إلى الأنواع المعروفة والمتداولة. وبرغم البناء المنطقي للنظرية، فهي تحلول الابتعاد عنِ الكلية التي تخلق توحدا مزيَّفا للعالم، فمفهوم النظير الممتد، وغير القابل للتوقف بسبب قدرته اللانهائية على اكتساب مكونات جمالية جديدة، يؤكد هذه التاريخية.

٢-٣. التجريب/ البدايات والنوع النووي[١١]:

من المثير للدهشة أن تشترك نظائر كل معا يسمى "المسرح البدائي، والمسرح الطليعي" في التعرض إلى أسئلة التشكيك أنفسها، ومحاولات النفي والحصار..لإقصائها من الانتماء إلى الحقل المسرحي، الأمر الذي يُدوِّرُ السؤال حول ماأثاره بعض الكلاسيكيين من كتّاب المسرح ونقاده من تساؤلات محملة بانحيازاتها تشكك في انتماء جزء كبير من رصيد التجريب المسرحي المعاصر إلى حقل المسرح، هذا التجريب الذي اهتم "بالإطاحة بالتعريف السائد وهو شكل نوعي تأخذه الثورات الفنية"[١٢] رافضا دعاوى التقييم القديمة، هذه المفاهيم التي تدعم شواهد الإدراك الشائع، مساندة ليقينات التعصب الجمالي والثقافي، تلك التي لم تحاول وضع حدود فاصلة – عند سؤالها حول اتجاهات الشعرية المسرحية المعاصرة – بين المكون الجمالي الذي يميل إلى التغير والاختلاف عبر الأزمنة والأمكنة المختلفة والمكون البنائي الذي يميل إلى الثبات النسبي في آلاف العروض المسرحية، في الأزمنة والأمكنة نفسها، طيلة التاريخ المسرحي منذ نشأته الأولى حتى الآن، وهو ما حاولنا تقديمه وإثباته في هذا المهاد النظري.

إن رغبة الانقطاع لم تكن لتتم دون وطأة الاتصال الشديد، ونذهب إلى أن أي اتجاه تجريبي سيكون محملا –بالضرورة– بوعيه التاريخي مهما خاصم نظم الاحتذاء، وآلياته السائدة على صعيدي النص والعرض.. وأيا كان شكل احتجاجهما الجمالي، وإن كانت حركته – في سعيه نحو ممكن آخر وجديد – تجنح به إلى خارج نطاق خبرته وتجربته مما يحقق له تداولاً ترانسندنتاليًا، بالمعنى الفلسفي للمفهوم. فما تقوم به الشعريات المسرحية المعاصرة من تجريب، يحاول هدم الجماليات القائمة، وتحطيم جامع النظير"Arch-isotope" المسيطر على جماليات الإنتاج والتلقي، مما يسبب تجاوزا وحراكا جماليا جديدا يحتفي بالانقطاع، ويسعى إلى الحركة والمغامرة والانفلات، ليتشكل مما يستقر من هذا التجريب عبر الزمن جامع نظير جديد، تقوم طليعة جديدة بمحاولة تحطيمه، وهكذا دواليك ..[١٣]

تَرْجِعُ حركات التجريب بوعيها – ربما من حيث لا تدري– إلى المكونات البنائية في العمل الفني، معاديةً للنظير"Isotope" وتجلياته الفنية المختلفة، جاذبةً وعيَهَا إلى النظير المسرحي "الأيسوتوب" في حده الأدنى رأي المتكافئ المسرحي"Isomer"، مضيفةً إليه جمالياتها الخاصة، والصادرة من أسئلتها ووعيها بزمنها ومكانها "الآن وهنا"، الناقضة للنظائر"Isotope" السائدة، والخالقة لنظائر جديدة، وبالرغم من وجود اتجاهات تسعى إلى نفي الحدود الفاصلة بين الأنواع الفنية المختلفة، فإنها حافظت عند التحقق المسرحي على المكونات البنائية – التي عالجناها– في مهادنا النظري عن النوع النووي، حيث نجد الفعل المسرحي – برغم تداخله مع تقنيات وأساليب مستعارة من فنون أخر– قد تم تحققه في شروط تعريفنا السابق للفضاء المنصي، وفي توفر سمة "العوالم المكنة" ونتيجتها المباشرة "ازدواجية العلامة والفضاء" مما يدل على انتماء عروض هذا الاتجاه إلى المسرح. وينطبق الطرح ذاته على العروض التي اتجهت إلى التخلص من النص اللغوي والاعتماد الكامل على لغة الجسد. حيث تحمل معظم الاتجاهات التجريبية عناصرَ المتكافئ المسرحي "Isomer"، حيث تخضع عروض الاتجاهات التي هيمن عليها الارتجال، أو تلك التي اعتمدت على تقاليد أداء محلية، أو التي اقتربت من اتجاهات المسرح الأنثروبولوجي، أو العروض التي استندت إلى الإعداد الكامل لنصوص كلاسيكية. إن عروض هذه الاتجاهات جميعها لاتخرج من كونها نظائر مسرحية "Theatrical Isotopes". مما يشكك بشكل علمي في صلاحية تلك التساؤلات الكلاسيكية، المحملة بانحيازاتها الجمالية، عن مدى انتماء عروض الشعرية المعاصرة إلى الفن المسرحي. إن ما تعارضه اتجاهات ما بعد الحداثة – في رأيي– هو النظير"Isotope"، وجامع النظير"Arch-isotope"، لكنها لم تخرج في توجهاتها الأساسية – حتى الآن– من كونها

تجليات مختلفة لنظير مسرحي "أيسوتوب" في حده الأدنى متكافئ "أيسومر"، محمّلةً هذا النظير – بعد تصفيته الجمالية– بجماليات جديدة ومختلفة، الأمر الذي يشكل آلاف النظائر المسرحية الجديدة التي تحاول التخلص مما تتقنه في صناعتها الفنية ساعيةً إلى ما يقع خارج نطاق خبرتها، ساعيةً إلى أن يمتلك كل عرض أسلوبه الخاص غير الخاضع للتعميم. ونشير هنا إلى أن العقبة التي تقف أمام التعامل النقدي مع تجليات نوع مغايرة للسائد هي عقبة سوسيولوجية في الأساس، لا عقبة منطقية. خصوصا عندما نعالج تجليات فنية يراها البعض بدائية، من منظور النوع.

ويظل جامع النظير المحارب الأشرس لكل تجليات النوع التي تخون سلطته، تلك القادرة على اكتساب جمهورها النوعي بخاصة، والتي تهدف إلى تقليل حدة الاحتكار الإنتاجي للسلعة الثقافية، وللشرعية التي يضفيها الامتثال تحت مسميات مفاهيمية مختلفة. والأمثلة على هذه القوانين والتقاليد التي قيدت حركة التطور المسرحي بسبب آلية عمل جامع النظير في الوعي الجمالي الجمعي – في تاريخ المسرح وخطابه النظري– شائعة إلى الدرجة التي تُعفينا من ذكرها.

ويجدر القول إننا تحرّيًنا أن يحافظَ طرحُنا – حول مهاد النوع النووي– على أكبر نسبةٍ ممكنةٍ من التجريدِ النظري، كي يُتاحَ لَهُ إمكانيةُ الاشتغالِ في أنواعِ أدبيةٍ أخرى تعاني من صعوبةِ التسكينِ النوعي "مثلَ قصيدةِ النثرِ، والمقامةِ، والقصةِ/ القصيدةِ، الترجمات الأدبية وغيرها"[14] ولا يؤلفُ اتساعُ التطبيقِ ليشملَ أنواعًا فنيةً وأجناسا أدبيةً أخرى تغييرا في الفرضيةِ الأساسيةِ التي استندَ إليها مِهادُ النوعِ النووي، بل تعميقا في ميدان اختبارها وتوسيعا لحقلِها التطبيقي، باعتبارها إطارا مفهوميا. لهذا يمكنُنا الحديثُ عن تطورٍ في نطاقِ التفاصيلِ والتركيباتِ الممكنةِ التي قد يكشفُها التحري المتواصلُ في هذا المِهاد، مع معالجةِ الاستنتاجاتِ الجديدةِ، وما يرافقُ ذلكَ من تطويرٍ في نطاقِ التفاصيلِ في محوري المستوياتِ والعلاقاتِ عند تطبيق مِهادِنا النظري عن النوعِ النوويِّ في ميادينَ أدبيةٍ وفنيةٍ أخرى.

الهوامش:

1) First presentation of this approach was in Abd Al-Hady، Alaa; *Performative Manifestations in Early Arabic Heritage، and the Theatrical Genre.*، Unpublished .Ph.D.، 1997. Hungarian Academy of Sciences: No.: 17.363.، See also: Abd Al-Hady، Alaa.، "Theory of the Literary Genre and the Theatre. Theoretical Achievement"، *In Aesthetics of Reception and Hermeneutics*، Ed.، Ezz Eldin Ismail ،Cairo، 1997.، pp.، 13-51. [Papers presented to the First International Conference of Literary Criticism، Cairo. 1997].

(2) Isomer: 1. *Chemistry*: Any of two or more substance that are composed of the same element but differ in properties because of different in the arrangement of atoms.2. *Physics:* Any of two or more nuclei with the same mass number and atomic number that have different radioactive properties and can exist in any of several energy states for a measurable period of time.، from *The American Heritage Dictionary*.، 3 rd. ed.، version 3.5، Computer Software، compact disk.. IBM. California: SoftKey International Inc. 1994.

(٣) انظر: جينيت، جيرار: مدخل لجامع النص، ت: عبد الرحمن أيوب، ط2، دار توبقال للنشر، المغرب، 1986، ص ص 22-25.

(4) See Zadeh، L.A.، "Fuzzy logic and approximate reasoning"، *Synthes*، 1975، 30(3-4): 407-28.

(5) See "dramatic possible worlds" In Elam، Keir.، The Semiotics of Theatre and Drama، Methuen، London and New York، 1980.pp. 99-110. See also: Dolzel، Lubomir. "Mimesis and Possible Worlds". *Poetics Today*. 9:475-96. & Danto، Arthur. C. *The Transfiguration of the*

Commonplace. Harvard Univ. Press. USA. 1981، pp. 2-35. &. Wood. John. *The Logic of Fiction: A Philosophical Sounding of Deviant Logic*. Mouton، The Hague. 1974.

(6) Lukacs. Gyorgy.. *A Modern Drama Fejlodesenek Tortenete*. [History of Modern Drama]. Magveto Riado. 1978. quoted in Becsy. op. cit.. p. 13.

(7) Becsy. Tamas.. Drama as a Genre and its kinds. Hungarian Theatre Center of International Theatre Institute. Budapest. 1986. p.. 6.

(8) Isotope: One of two or more atoms having the same atomic number but different mass number [Iso- + Greek Topos، place]. From; ibid. There is another usage of the term "isotopy" as: Homogeneous semantic level "at which whole text are situated" in: Greimas. A. G. Semantique Structurale، Larousse. Paris. 1966، p. 53. "Isotopy is formed through the recurrence of basic "atom" meaning. whose reappearance creates contextual restrictions on meaning" See: Elam، Keir.. op.. cit، p. 184.

(٩) حُكْمُ العقاد النقدي بانتماء قصيدة التفعيلة إلى النثر – مثلا- كان سببه الأساسي استناده في هذا الحكم إلى جامع النظير: الذي لم يُتِحْ له تأمُّلَ الفرق بين البنائي والجمالي في العمل، وجعله يعامل العنصر الجمالي "العروض الخليلي" باعتباره عنصرا بنائيا فأطلق أحكامه على هذا الأساس، من أمثلة ذلك أيضا ما طالعناه من مئات الآراء التي حكمت بعدم معرفة العرب المسرح قبل عام 1847، حيث استندت هي الأخرى – بجانب خلطها بين الدراما والعرض- إلى جامع النظير أيضا، مما منعها قدرة الفصل بين البنائي والجمالي في المسرح، فاستنتج أصحابها – كلٌّ بطريقته – جهل العرب بالفن المسرحي.

(١٠) بورديو، بيير: بعبارة أخرى، نحو سوسيولوجيا انعكاسية، ترجمة: أحمد حسان، دار ميريت.، القاهرة، ٢٠٠١ ؛ ص ٢٣٨.

(١١) انظر: عبد الهادي، علاء: الشعرية المسرحية المعاصرة والنوع النووي، بحث مقدم إلى الندوة الدولية لأيام قرطاج المسرحية، تونس، 18-29 أكتوبر 2001.

(١٢) بورديو، بيير: بعبارة أخرى، مصدر سابق، ص ٢٣٩.

(١٣) عبد الهادي، علاء: الشعرية المسرحية، مصدر سابق.

(١٤) نوقشت رسالة دكتوراه اعتمد منهجها اعتمادا كاملا على المهاد النظري للنوع النووي، مع تطبيقه على قصيدة النثر، انظر: الضبع، محمود: في بويطيقا القصيدة المصرية المعاصرة، دراسة في شعرية قصيدة النثر، جامعة عين شمس كلية البنات للآداب والعلوم الإنسانية، قسم اللغة العربية، رسالة دكتوراه 2001.

شكسبير وآفاق النظرية الأدبية المعاصرة

عصام الدين فتوح

استهلت إنجلترا القرن العشرين بظهور كتاب سيجموند فرويد العمدة "تفسير الأحلام" The Interpretation of Dreams (١٩٠٠)، والذى يعد إيذاناً بميلاد مدرسة التحليل النفسى الفرويدية، تلك المدرسة التى أحدثت ثورة فكرية عارمة قلبت موازين عصر التنوير والافتتان بفكرة العلم الموضوعى، باكتشاف فرويد لما أطلق عليه "اللاوعى".

استبدلت نظرية فرويد بالإنسان الواعى العاقل المبتلك لإرادته ذاتاً تتنازعها ثلاث قوى متضاربة: فيرى فرويد صراعاً ما بين الغرائز أو الدوافع الأصلية فيما أطلق عليه "الهو" أو The Id، و"الأنا العليا The Superego التى تمثل المُثل العليا والدين والأخلاق والقيم الاجتماعية السائدة، إلخ. أما "الأنا" The Ego، فهى ممزقة ما بين الدوافع والغرائز من ناحية، ومتطلبات الأنا العليا من ناحية أخرى.

ومما لا شك فيه أن فرويد نفسه فى محاولة صياغته لطبيعة النفس البشرية قد تمثل الكلاسيكيات، وعلى الأخص مسرحية "أوديب ملكاً" لسوفوكليس، ومسرحية "هاملت" لشكسبير. وقد أطلق فرويد على رغبة الطفل اللاواعية فى الالتصاق بالأم، وغيرته القاتلة المكبوتة تجاه الأب استعارة واضحة فى مسرحية سوفوكليس، وكان أن أطلق على تلك العقدة النفسية اسم "مركب أوديب". ويرى فرويد فى كتابه تفسير الأحلام شخصية هاملت فى مسرحية شكسبير الشهيرة مثالاً لتلك العقدة. فتعلق هاملت فى مسرحية شكسبير بأمه، وولعه بها من ناحية، وغيرته ورغبته فى الانتقام لمقتل والده، وتردده غير المفهوم فى القصاص من عمه، يعبر عند فرويد عن رغبة مكبوتة فى أن يحتل مكانة عمه القاتل.

وقد تلقف هذا التفسير تلميذُ سيجموند فرويد، المحللُ والناقدُ الإنجليزى إرنست جونز Ernest Jones، الذى ألف كتاباً بعنوان "هاملت وأوديب" Hamlet and Oedipus، يعتبر علامة فارقة فى تطور النقد الأدبى بصفة عامة، والنقد الشكسبيرى بصفة خاصة.

يرى جونز هاملت بوصفه مريضاً نفسياً يعانى من السودلوية melancholy التى تتجلى فى تعطل إرادته ونقص المقدرة العملية لديه، وتشتت ذهنه، وتسلط فكرة الموت على مشاعره وأفكاره تسلطاً.

وحيث إن هاملت هو الإبن الوحيد لهاملت الأب وجيرترود، فقد تعلق بأمه خلال طفولته إلى درجة أنه فكر فى أن يستأثر بها، ورأى فى أبيه غريماً يحتل مكانه بالنسبة لأمه. إلا أن

هاملت كان قد نجح فى كبت تلك العقدة إلى أن فوجئ بمقتل أبيه واقتران عمه بأمه الحبيبة. ولعل مأساته على المستوى الفردى قد نبعت من تلك الرغبات المكبوتة التى انفجرت بشكل مأساوى حين أصبح شاهداً مطالباً بالثأر لأبيه وإدانة أقرب المخلوقات إليه، أمه جيرترود.

وقد استلهم هذا التفسير الكثير من نقاد شكسبير. وأصبح لزاماً حتى على أولئك الذين يختلفون معه أن يفندوا نظريات التحليل النفسى، التى امتدت من فرويد، وعن طريق جونز، إلى لاكان Lacan ومدرسته فى التحليل النفسى.

ومن الطريف أن نشير هنا إلى أن الممثل الشكسبيرى الأشهر خلال القرن العشرين، السير لورانس أوليفييه Sir Lawrence Olivier قد التقى إرنست جونز شخصياً، وأجرى معه عدة حوارات قبل قيامه بتمثيل "هاملت" على خشبة المسرح. ويجرنا الحديث عن أوليفييه إلى الحديث عن تطور الأداء الشكسبيرى على المسرح الإنجليزي، ومن خلاله إلى التلفزيون والسينما. فقد تمتعت أعمال شكسبير طوال القرن العشرين بالعديد من المحاولات على المسرح، وفيما بين ستراتفورد Stratford ولندن من جهة، وهيئة الإذاعة البريطانية فضلا عن شاشات التلفزيون والسينما – ذلك الفن السابع – من جهة أخرى، استمر تقديم أهم أعمال شكسبير، فى كل من تلك الوسائط المتعددة. وبذلك أضحى نقد شكسبير بذلك رافداً مهماً فى كل من النقد المسرحى، والنقد التلفزيونى، والنقد السينمائى طوال هذا القرن.

ومن الجدير بالذكر هنا، أن من الممكن أن نعتبر شكسبير أهم كاتب سيناريو منذ اختراع الفن السابع وحتى يومنا هذا!

بتبنى الجامعات الكبرى ومعاهد البحث عالم شكسبير المسرحى بالدراسة، كان من المنطقى أن تجد دراسة التاريخ الإنجليزى، والتاريخ الثقافى والسياسى الإنجليزى على وجه التحديد خلال عصر النهضة، صداها القوى فى دراسة أعمال شكسبير.

نمت المدرسة النقدية التاريخية، ووصلت إلى أوجها فى الثلاثينيات من القرن العشرين. وقد ركزت تلك الدراسات على عصر النهضة باعتباره نقطة التحول فى طريق الإنسانية من جهالة العصور الوسطى، وإحياء للتراث الإغريقى والرومانى بمُثُلِهِ ومبادئه واحتفائه بالفن.

أمدت أعمال شكسبير النقاد بمادة خصبة، رأوا فيها انعكاساً لذلك العصر الذهبى من ناحية، ومؤشراً للصراعات السياسية والثقافية التى تموج بها أعماله من ناحية أخرى. وقد تمثلت تلك النزعة التاريخية فى عملين من أهم أعمال النقد فى الثلاثينيات والأربعينيات، وهما: "صورة العالم الإليزابيثى" The Elizabethan World Picture لتيليارد، و"سلسلة الوجود العظيمة" The Great Chain of Being للافجوى Lovejoy.

ركز هذان العملان على دراسة التاريخ الفكرى لإنجلترا منذ نهاية العصور الوسطى، وحتى قيام الحرب الأهلية أواسط القرن السابع عشر. وأصبح هذان العملان مرجعين أساسيين لفهم الأفكار الفلسفية فى أعمال شكسبير، بل لمصادر صوره البلاغية وتصويره للواقع الاجتماعى والسياسى فى عصر النهضة. وقد تميزت تلك المرحلة بدراسات تاريخية متعمقة وقراءات واعية لمسرحيات شكسبير لنقاد من أمثال سبنسر وهاردنج وكريج، وآخرين.

وقد تزامن صعود المدرسة التاريخية النقدية بإنجلترا مع ظهور مدرسة منافسة عرفت فيما بعد بمدرسة النقد الجديد. وتعود أصول النقد الجديد إلى هجرة شاعر القرن العشرين الأشهر ت.س. إليوت T.S. Eliot من الولايات المتحدة الأمريكية إلى بريطانيا، حيث حصل على الجنسية الإنجليزية، وبدأ مشروعاً حضارياً غربياً ثقافياً شاعرا وناقدا، ملأ الدنيا وشغل الناس منذ الثلاثينيات وإلى الخمسينيات.

لم يكتف إليوت بمحاكاة أساليب كتاب عصر النهضة، بل قام بتأليف مسرحيات شعرية، لعلها أفضل ما كُتِبَ فى هذا اللون الأدبى بالإنجليزية خلال هذا القرن. وتدور الفكرة المحورية النقدية عند إليوت حول مفهومه للتراث Tradition. ويضع إليوت دانتى Dante شاعر الإيطالية العظيم وشكسبير شاعر الإنجليزية الأعظم فى مكانة القلب من هذا التراث الأوروبى العتيد.

وقد تبنى مقولاتِ إليوت النقدية جيلٌ كامل من النقاد، لعل أهمهم: ليفس Leavis الأستاذ بجامعة كمبريدج Cambridge، وأ.أ. ريتشاردز I. A. Richards — وتلميذه وليام إمبسون William Empson على توسيع رقعة النقد الجديد إلى أن أصبح أشهر مدرسة للنقد خلال القرن الفائت.

يركز النقد الجديد على القصيدة الشعرية بوصفها وحدة فنية يقربها الناقد عن طريق قراءة لصيقة تسبر أغوار صورها البلاغية، وما يكتنفها من غموض بغض النظر عن السياق التاريخى أو الاجتماعى لتلك القصيدة.

وقد انتشر النقد الجديد من إنجلترا إلى أمريكا، موطن إليوت الأصلى، حيث تبناه مجموعة من النقاد أشهرهم كليانس بروكس Cleanth Brooks، وويمزات Wimsatt، إلخ، بل تعدى ذلك ووصل إلى مصر من خلال رشاد رشدى وتلاميذه.

ولا شك أن شعر شكسبير، وبالذات السونتات، قد تبوأت مكانة متميزة فى ممارسات النقد الحديث، كما تشهد بذلك أعمال كل الكتاب المذكورين آنفاً. بل أصبحت مسرحيات شكسبير تدرس بأقسام اللغات بالجامعات المختلفة، لا بوصفها أعمالاً مسرحية، بل بوصفها قصائد محكمة الصنع تمتاز بخواص درامية. ومازال النقد الجديد، على الرغم من عيوبه التى سنناقشها بعد برهة، أهم اتجاه نقدى فى تاريخ النقد الأدبى الإنجليزى عامة، والنقد الشكسبيرى بصفة خاصة.

تضافرت عدة أسباب لهيمنة النقد الجديد على الممارسة النقدية فى إنجلترا لحوالى نصف القرن: لعل أهمها الطلب المتزايد للتعليم العالى، والانتشار غير المسبوق لأقسام دراسة الأدب الإنجليزى من ناحية أخرى. ولعل سهولة تبنى الأستاذ الأكاديمى لأساليب النقد الجديد التى لا تتعدى قراءةً لصيقة للنص، ومناقشة الصور البديعية دون تطرق إلى التاريخ من جهة، أو ما يتعلق بأيديولوجية الشاعر أو الكاتب من جهة أخرى، جعل من تلك المدرسة نموذجاً للدراسة الأدبية الحديثة[1].

إلا أن فشل المشروع النقدى الجديد كما تمثله ريتشاردز مثلا، واقتناعه بإمكانية الوصول إلى نتائج شبه موضوعية للعملية النقدية، قد أدى إلى تزايد الإحساس بعجز تلك المدرسة المتبنية فكرة إليوت المحدودة للتراث الإنسانى، أحادية المركز، والمنحازة دائماً أبداً إلى الحضارة الغربية وفكرها دون أى معرفة أو تقدير للحضارات الأخرى، واستبعادها للآخر غير الأوربى بشكل قد يصل إلى العنصرية أحياناً، وتجاهلها للفكر الإشتراكي من ناحية، والتراث الإنسانى الرحب، بروافده المختلفة من ناحية أخرى، قد أدى تدريجياً، وبظهور مدارس أكثر راديكالية- مثل الماركسية وتوابعها فى النقد، والنقد النسوى، ومدرستى التأريخ الجديد والمادية الثقافية من ناحية أخرى- أدت كلها إلى تحطيم تلك النظرة الشمولية للأدب، واستبدال التعددية النقدية بها؛ تلك التعددية التى ظهرت بوضوح فى بداية السبعينيات، حين بدأ جيلٌ جديد يتناول أعمال شكسبير بالنقد والتحليل فى ضوء تلك النظريات الوافدة من فرنسا، والتى أطلق عليها "ثورة النظرية الأدبية".

يُجْمِع مؤرخو النقد الأدبى على أن الثورة النقدية، التى مازلنا نعيش آثارها حتى الآن، كانت وليدة حركة اجتماعية وسياسية نبعت من فرنسا أساساً، وفى صيف ١٩٦٨ تحديداً، مطالبة بالتغيير فى المناهج الدراسية والفلسفية التربوية التى تقوم عليها دراسة الإنسانيات بالغرب، ولعل أهم رواد تلك الحركة، التى أثرت فى مدارس النقد الأوربية كلها، والتى انصبت فى إنجلترا على

الاتجاهات الحديثة لنقد شكسبير، هم: المؤرخ والفيلسوف ميشيل فوكوMichel Foucault، والناقد اللغوى رولان بارت Roland Barthes ، والفلاسفة: لويس ألتوسيرLouis Althusser، وجاك دريدا Jacques Derrida، بالإضافة إلى العالم النفسى جاك لاكان Jacques Lacan.

ومن ناحية أخرى، فقد كان لكتاب سيمون دى بوفوار الشهير "الجنس الثانى" أثر كبير فى نشوء وتطور ما عُرف بالنقد النسائى، الذى وجد طريقه إلى قراءات جديدة ومبتكرة لأعمال شكسبير بأقلام كاتبات ناقدات ينتمين إلى هذه المدرسة. ويمكننا -وبكثير من التبسيط- أن نفرق ما بين ثلاثة اتجاهات تُظْهِر جلياً أثر النظرية الأدبية فى النقد الشكسبيرى:

أما الاتجاه الأول فيربط عن طريق البنيوية ما بين النقد الجديد من جهة، والتفكيك على طريقة دريدا من جهة أخرى. تتجاهل كل تلك المحاولات، مثلها مثل النقد الجديد، تماماً حقائق التاريخ، وتركز على النص، بل تضيف إليه عن طريق التناص نصوصاً أخرى. ويمثل هذا التيار البنيوى فى الدراسات الشكسبيرية نورثروب فراى Northrop Frye وتيرينس هوكس Terence Hawkes، وتشترك أعمالهم جميعاً فى معالجة النص الكامل إما لأعمال شكسبير مكتملة، أو مقسمة إلى وحدات كالمسرحيات والسونتات مثلاً ، والعلاقة التى تربط ما بينها من خلال النص الشكسبيرى ذاته.

أما التفكيكية التى تمثلها مجموعة مقالات بعنوان Deconstructing Shakespeare، فهى تسعى حثيثاً إلى دراسة تلك المواضع أو المفاصل التى تظهر تناقضاً حاداً، يمكن من خلاله تحليل الخطاب الشكسبيرى.

أما الاتجاه الثانى، فقد استقى مادته من التراث الماركسى، كما أعاد صياغته لويس ألتوسير. فقد حاول ألتوسير فى مقالته الشهيرة عن الأيديولوجية أن يعيد تعريف هذا المصطلح دون تلك الثنائية القطبية ما بين القاعدة والبناء الفوقى فى الماركسية الكلاسيكية. فالأيديولوجية فى العمل الأدبى ليست انعكاساً مباشراً لظروف اقتصادية من ناحية، ولا هى وعي زائف بالضرورة من ناحية أخرى. بل هى ذلك الفضاء الفكرى الذى يستقطب إليه الكاتب.

وبالنسبة لنقد شكسبير فلعل المجموعة المعنونة "شكسبير السياسى" The Political Shakespeare، هى أهم القراءات للمسرح الشكسبيرى من هذا المنطلق. فلا تكتفى تلك الدراسات بالنص الشكسبيرى وحده، بل تتجاوزه إلى مكانة شكسبير فى المؤسسة التعليمية، وأعمال شكسبير بوصفها منتجا ثقافيا، وعلاقة النص الشكسبيرى بالسلطة السياسية والثقافية فى سياقاتها المختلفة.

أما شكسبير النسوى- وهو الاتجاه الثالث- فهو نتاج الفكر النقدى لثلاثة أجيال من الناقدات اللواتى يعارضن النظام البطريركي الأبوى، ويحاورن النص الشكسبيرى بالتساؤل عن علاقات السلطة المختلفة ما بين الرجال والنساء فى المسرحيات، ويحولن الجهد النقدى من أبطاله المأساويين أمثال: هاملت وعطيل ولير وماكبث، إلى بطلات مسرحياته الكوميدية من أمثال: بياتريس وروزاليند وبورشيا، إلخ. بل ويرين فى أوفيليا وديدمونة وكورديليا ضحايا للنظم البطريركية (الأبوية - الذكورية) الجائرة[٢].

لا شك أن أعمال شكسبير قد أضحت المقياس الرئيس والمحك الأول والأخير لاختبار مصداقية المذاهب النقدية المختلفة. حيث تملك الأعمال أبنية وخطابات متعددة ومركبة، متحاورة مع مراحل زمنية ونقدية مختلفة، ومتعاقبة.

الهوامش:

(١)انظر الفصل الأول من مقدمة تيرى إيجلتون Terry Eagleton للنظرية الأدبية بعنوان *Literary Theory: An Introduction* (1983). انظر أيضاً دراسة فرانكلين تريكيا Franklin Trekya بعنوان *After the New Criticism* (1980).

(٢)انظر على سبيل المثال دراسة الناقدة النسوية الشهيرة جيرمين جرير Germaine Greer، وهي من رائدات النقد النسوي في إنجلترا، وعنوان الدراسة *Shakespeare* (1986).

انظر أيضاً دراسة جوليا دوزينبير Julia Dusinberre تحت عنوان *Shakespeare and the Nature of Women* (1975). وكذلك دراسة مارلين ويليامسون Marilyn Williamson تحت عنوان *The Patriarchy of Shakespeare's Comedies* (1986).

مدخل إلى النظرية الأدبية

تأليف: جوناثان كلر ت: مصطفى بيومي عبد السلام/ عرض: ماجد مصطفى

اختار جوناثان كلر أن يقدم "النظرية"(*) من خلال عرض القضايا والمناقشات لا من خلال "المدارس"؛ فالنظرية الأدبية ليست مجموعة من الأفكار المنعزلة. ولكنها قوة في المؤسسات. ويحاور "كلر" في هذا الكتاب الموجز والبالغ التركيز عددًا من الفلاسفة والمفكرين الذين تناولوا موضوع الأدب والنظرية الأدبية، بدءًا من أفلاطون، حتى جاك دريدا (ت ٢٠٠٤).

وقد لاحظ كلر ظهور ثلاثة أنماط نظرية، منذ الستينيات من القرن العشرين، كان لها تأثير عظيم: أولاً: تأمُّل اللغة والتمثيل (التفكيك)، وثانيًا: تحليل دور الجنوسة والنشاط الجنسي في كل أشكال الأدب والنقد (النسوية)، وثالثًا: تطوُّر النقد الثقافي الموجَّه تاريخيًا لدراسة الممارسات الخطابية (نظرية ما بعد الكولونيالية).

ويحتوي الكتاب على مقدمة وثمانية فصول:

الفصل الأول: ما النظرية

الفصل الثاني: ما الأدب

الفصل الثالث: الأدب والدراسات الثقافية

الفصل الرابع: اللغة، والمعنى، والتأويل

الفصل الخامس: البلاغة، والشعرية، والشعر

الفصل السادس: السرد

الفصل السابع: اللغة الأدائية

الفصل الثامن: الكيان، والتماثل، والذات

ملحـــــق: المدارس والحركات النظرية

وفي تقديمه للكتاب يستعرض المؤلف الأفكار التي حاول معالجتها في فصول الكتاب، وتلك التي يمكن أن يوحي بها عنوانه "النظرية الأدبية: مقدمة قصيرة جدًا"، ويتساءل: هل المدخل للنظرية الأدبية هو مجرد وصف "مدارس" النقد الأدبي؟ وهل النظرية الأدبية هي سلسلة من "المقاربات" المتنافسة يتم معالجتها منفردة؟... لكن البنيوية والتفكيك والنسوية والتحليل النفسي والماركسية والتاريخية الجديدة تنطوي على أشياء مشتركة فهل يمكن الحديث عن نظرية عامة لا

نظريات معينة؟... وهو يرى أنه من الأحسن أن تناقش "النظرية" الأسئلةَ المشتركة من أن تُقدّم فحصًا للمدارس النظرية(ص١١).

لكن في البداية لا بد من طرح السؤال التالي: ما النظرية؟ -- وهو موضوع الفصل الأول من الكتاب – "فالنظرية كما تعلم غيرت جذريًا طبيعة الدراسات الأدبية، ولكن الذين يقولون بهذا الرأي لا يقصدون نظرية الأدب بوصفها التقرير التنظيمي لطبيعة الأدب ومناهج تحليله. وعندما يشكو الناس — هذه الأيام — من أن ثمة تركيزًا كبيرًا على النظرية في الدراسات الأدبية فإنهم لا يقصدون التأمل التنظيمي الكثير جدا في طبيعة الأدب أو الجدل حول الخصائص المميزة للغة الأدبية على سبيل المثال، على العكس من ذلك فإنهم يعنون شيئا آخر من وجهة نظرهم. إن ما يقصدونه حقًا بطريقة دقيقة أن ثمة مناقشات كثيرة جدا لا تمت للمسائل الأدبية بصلة" (ص١٥).

ويقرر "كلر" أن النظرية عادةً ما تكون نقدًا لمفاهيم الإدراك المألوف واستكشافًا للمفاهيم البديلة، وهي تعني إعادة طرح أسئلة من نوع: ما المعنى؟

ولكي يجيب عن سؤال: "هل ثمة نموذج لنظرية ما؟"، يحاول كلر فحص بعض كتابات اثنين من مشاهير المنظّرين هما: "ميشيل فوكو"، و"جاك دريدا". الأول في كتابه "تاريخ النشاط الجنسي"، والثاني في تحليله لموضوع الكتابة والتجربة في كتاب "الاعترافات" لجان جاك روسو.

وعلى الرغم من أن "فوكو" لم يتحدث عن الأدب على الإطلاق فإن نظريته عن النشاط الجنسي، وتحليله لتاريخه وبحثه عن كيف خُلقت هذه الفكرة، قدمت فائدة عظيمة لدارسي الأدب لأن الأدب يعالج موضوع "الجنس" ويعد أحد الأماكن التي يتم تشييد فكرة الجنس فيها.

أما دريدا فيتوقف عند قول روسو في الاعترافات: "اللغات معدّة لكي يتحدث بها الناس، أما الكتابة فإنها تؤدي خدمة تكميلية للكلام فقط"، وعند هذه النقطة يتدخل دريدا متسائلاً: ما الإضافة أو التكملة supplement؟

ويرى كلر أن هذين النوذجين يشرحان أن النظرية تنطوي على ممارسة تأملية تخص أطروحات حول الرغبة (فوكو)، واللغة (دريدا).. وهي تتحدى الأفكار المسلم بها. ومن خلال هذه الطريقة فإن هذين النوذجين يحرضان القارئ أن يعيد التفكير في المقولات التي يمكن أن نتأمل الأدب من خلالها، ويُظهران القوة الرئيسية الدافعة للنظرية الحديثة التي تمثلت في نقد كل ما يؤخذ على أنه طبيعي، وإثبات أنه في الحقيقة منتج تاريخي وثقافي. وبذلك يمكن تعريف النظرية بأنها خطاب له نتائج خارج معرفة أصلية، وأنها تحليلية وتأملية، وهي نقد للإدراك المألوف وللمفاهيم المسلم بأنها طبيعية، كما أن النظرية انعكاسية فهي تفكير حول التفكير، وفحص للمقولات التي نستخدمها في فهم الأشياء وفي الأدب وفي الممارسات الخطابية الأخرى (ص ٢٩).

في الفصل الثاني (ما الأدب)، يعالج كلر المحاور التالية: الأدب بوصفه اللغة البارزة، والأدب بوصفه اتحاد اللغة، والأدب بوصفه خيالاً، والأدب بوصفه موضوعًا استاطيقيًا، والأدب بوصفه تشييدًا متناصًا أو منعكسًا على ذاته.

ويلاحظ كلر أن النظرية الأدبية في الثمانينيات والتسعينيات لم تركز على الاختلاف بين الأعمال الأدبية وغير الأدبية (ص٥٤). ويقرر أن سؤال "ما الأدب" يكتسب أهمية بالغة في سياق النظرية الحديثة "لأن النظرية أبرزت — بطريقة خاصة — أدبية النصوص في جميع أنواعها. فلكي نتأمل الأدبية يمكن أن نضع في حسباننا أنها ذرائع أو وسائل لتحليل تلك الخطابات لممارسات القراءة المستخرجة عن طريق الأدب"(ص ٦٠).

وفي الفصل الثالث (الأدب والدراسات الثقافية)، يتساءل كلر في البداية: ما العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية؟ ويجيب بأن "الدراسات الثقافية، من حيث المبدأ، تتضمن الدراسات الأدبية وتطوّقها، فاحصةً الأدب بوصفه ممارسة ثقافية خاصة". ثم يتساءل: لكن ما نوع

التضمُّن هذا؟ وهنا يتوقف كلر عند مصدرين للدراسات الثقافية الحديثة: أولهما: البنيوية الفرنسية في الستينيات، التي عالجت الثقافة بما فيها الأدب بوصفها سلسلة من الممارسات لها قواعد وتقاليد ينبغي أن يتم وصفها، ومن الأعمال المبكرة للدراسات الثقافية ما قام به المنظِّر الأدبي الفرنسي "رولان بارت" في كتابه "أساطير Mythologies". فقد اضطلع بارت بـ"قراءات" موجزة لمجالات من الأنشطة الثقافية، بدءًا بمصارعة المحترفين والإعلانات عن السيارات والمنظفات، وانتهاء بالموضوعات الثقافية الأسطورية.

والمصدر الثاني للدراسات الثقافية المعاصرة: هو النظرية الأدبية الماركسية في بريطانيا، في أعمال كل من "ريموند وليامز"، و"ريتشارد هوجارت". ويقترح كلر إمكانية أن يتم جمع المناقشات التي تدور حول العلاقة بين الدراسات الأدبية والدراسات الثقافية تحت موضوعين عريضين، أولهما: ما يسمى بـ"المعتمد الأدبي Literary Canon" أو الأعمال المدروسة في المدارس والجامعات بطريقة منتظمة. وثانيهما: "أنماط التحليل" أو المناهج الملائمة لتحليل الموضوعات الثقافية.

وفي الفصل الرابع (اللغة والمعنى والتأويل)، يطرح كلر السؤال التالي: هل الأدب نوع خاص من اللغة أو هل هو استخدام خاص للغة؟ لأن السؤال عن طبيعة اللغة وأدوارها والكيفية التي تحللها هو سؤال مهم للنظرية، وهو مرتبط في المقام الأول بالتفكير حول المعنى.

ويحلل كلر نموذجًا من نص شعري استخدمه كثيرًا في فصول الكتاب: هما سطران من قصيدة بعنوان "مكامن السر the secret sits"، للشاعر "روبرت فروست Robert Frost":

"نحن نرقص دائريًا في حلقة، ونفترض..

ولكن السر يكمن في المنتصف، ويعرف.."

فيبحث في معنى الكلمة أولاً، ومعنى النص ودلالاته الكلية وحركة هذه الدلالات وتغيرها ثانيًا. ليجد في النهاية أن "لدينا أنواعًا مختلفة للمعنى، ولكن شيئًا واحدًا يمكن أن نطرحه على العموم هو أن المعنى مؤسس على الاختلاف"(ص ٨٢). لأن أية لغة هي نظام/نسق من الاختلافات. وهنا يتوقف كلر ليناقش المفاهيم التي طرحها "فرديناند دي سوسير" في هذا المجال.

وإذا كانت اللسانيات تبدأ من حقائق حول ما يتضمنه الشكل والمعنى للمنطوقات بالنسبة للمتكلمين وتحاول أن تفسره لهم فإن ثمة اختلافًا أساسيًا – يقول كلر – عادةً ما يكون مهملاً في الدراسات الأدبية، بين نوعين من المشروعات: أولهما نجده مجسدًا في اللسانيات ويتناول المعاني بوصفها ما يجب أن يكون مشروحًا ومعللاً ويحاول أن يستنتج كيف تكون المعاني ممكنة، وثانيهما على النقيض من الأول يبدأ بالأشكال ويبحث عن تأويلها لكي يخبرنا ما تعنيه حقًا. وهذا هو الاختلاف بين الشعرية أو علم الأدب (البويطيقا) وبين الهرمنيوطيقا؛ فالشعرية تبدأ بالمعاني أو النتائج المقررة وتسأل عن كيف تكون المعاني أو النتائج منجزة؟ ماذا يجعل هذه القطعة في رواية ما تبدو ساخرة أو تهكمية؟ وماذا يجعلنا نتعاطف مع تلك الشخصية المعينة؟ ولماذا تكون نهاية تلك القصيدة غامضة؟ أما الهرمنيوطيقا على الجانب الآخر فتبدأ بالنصوص وتسأل عما تعني، باحثةً عن اكتشاف تأويلات جديدة أو جيّدة (ص ٨٧). والهرمنيوطيقا نوعان: فهناك هرمنيوطيقا الاستعادة hermeneutics of recovery، وهرمنيوطيقا الشك hermeneutics of suspicion، كما أن هناك التأويل الذي يتناول النص من خلال وظيفته لإدراك شيء ما، والتأويل التشخيصي sympotomatic interpretation الذي يعالج النص بوصفه العرض لشيء ما ليس نصيًا، فالتأويل التشخيصي يهمل خصوصية الموضوع.

وينتقل كلر إلى الفصل الخامس (البلاغة، والشعرية، والشعر)، الذي يعالج فيه الصور البلاغية وعلاقة ذلك بالأنواع/الأجناس الأدبية Literary Genres، التي ترجع عند اليونانيين

إلى أصول ثلاثة كبرى: الشعر poetic أو الشعر الغنائي lyric، والملحمة أو السرد/ القص narrative، والمسرحية. ثم يتوقف طويلاً عند الشعر الغنائي الذي هو فيما يبدو أصل كل الأنواع وأقدمها (ألم يكن الأدب في سالف الأزمان يقصد به الشعر في الغالب!). فالناقد الكندي نورثروب فراي في كتابه "تشريح النقد" – وهو كتاب جامع للتفكير في الشعر الغنائي والأنواع الأدبية الأخرى – يطلق على المقومات الأساسية للشعر الغنائي: "الثرثرة"، أو "الهذيان"، أو "العبث"، التي تعود جذورها إلى التعويذة أو الرقية واللغز.

ويحلل كلر في الفصل السادس مفهوم (السرد) وأشكاله، من خلال المحاور التالية:

من يتكلم؟ من يتكلم إلى من؟ متى يتكلم من يتكلم؟ ما اللغة التي يتكلمها من يتكلم؟ ما الوثوقية التي يتكلم بها من يتكلم؟ من يرى؟.. ثم يطرح كلر السؤال الأساسي للنظرية في ميدان السرد: هل السرد شكل جوهري للمعرفة، أي يمنح معرفة عن العالم من خلال فهمه؟ أو هل السرد بنية بلاغية تُشوه قدر ما تُظهر؟ أو هل السرد مصدر للمعرفة أم للإيهام؟ ويقول: "لكي نجيب على هذه الأسئلة فإننا بحاجة إلى معرفة بالعالم تكون مستقلة عن السرديات، وبحاجة أيضًا إلى أساس ما للحكم على هذه المعرفة بأنها أكثر وثوقية مما تقدمه السرديات" (ص ١٢٧). ويقترح كلر بدلاً من الإجابة على هذا السؤال أن نتحرك إلى الأمام وإلى الخلف بين إدراك السرد بوصفه بنية بلاغية تنتج إيهام الحصافة أو التبصر، ودراسة السرد بوصفه النوع الرئيسي لفهم ما.

وفي الفصل السابع (اللغة الأدائية)، يعالج كلر مفهوم المنطوق الأدائي Performative Utterance الذي تم تطويره في الخمسينيات على يد الفيلسوف ج. أوستن J.Austin، فقد اقترح أوستن التمييز بين نوعين من المنطوقات: المنطوقات الإخبارية Constative Utterance التي يمكن أن تكون صحيحة أو خاطئة، ومثاله: "وعد جورج أن يأتي"، والمنطوقات الأدائية Performatives التي هي ليست صحيحة أو خاطئة، ومثاله عند كلر: "أعدك أن أدفع لك"، فهذه الجملة الأخيرة لا يمكن أن تصف الحالة التي عليها الأمور – خلافًا للجملة السابقة التي أخبرت عن جورج – ولكنها تؤدي فعل الوعد، وهنا يكون المنطوق هو الفعل نفسه (ص١٣٣). وقد قبل نقاد الأدب فكرة الأدائية بوصفها أحد الأشياء التي تساعد على تمييز الخطاب الأدبي بوصفه فعلاً أو حدثًا (أمثولة أو مثلاً)؛ لأن الأدائية تقطع الصلة بين المعنى وقصد المتكلم، فـ"أي فعل أؤديه بكلماتي ليس محددًا عن طريق قصدي، ولكن عن طريق التقاليد الاجتماعية واللغوية"(ص ١٣٥).

وينتهي كلر في معالجته لمفهوم "الأدائية" إلى التساؤل: "كيف ينبغي للمرء أن يتصور العلاقة بين ما تفعله اللغة وما تقوله؟ إن هذا يعد مشكلة أساسية للأدائية: هل يمكن أن يكون هناك انصهار تناغمي للفعل والقول؟ أو هل هناك توتر في هذا المقام لا يمكن تجنبه يحكم ويعقد النشاط النصي جميعه؟.. وأخيرًا: كيف ينبغي أن نفكر في الحدث في عصر ما بعد الحداثة هذا؟ لقد أصبح شائعًا ومألوفًا في الولايات المتحدة، على سبيل المثال، في عصر الإعلام الجماهيري، أن تقول إن ما يحدث في التليفزيون هو حدث حقيقي. إن الحدث الإعلامي هو حدث حقيقي يؤخذ بعين الاعتبار، سواء كانت الصورة تتطابق مع حقيقة ما أو لا" (ص١٤٤).

وفي الفصل الثامن (الكيان والتماثل والذات)، يعالج "كلر" مفهوم "الأنا"، ويتساءل: ماذا تكون هذه الأنا؟ فقد عالجت التقاليد الحديثة في دراسة الأدب شخصية الفرد بوصفها شيئًا معطًى، أو جوهرًا لما يتم التعبير عنه قولاً وفعلاً: "أي أنني فعلت ما فعلت بسبب ما أكونه، ولكي أشرح ما فعلت أو قلت فإنه ينبغي أن ألتفت بعناية إلى الأنا – سواء كانت واعية أو لا واعية – التي تعبّر عنها كلماتي وأفعالي... فإذا كانت إمكانيات الفكر والفعل محددة عن طريق سلسلة من

الأنظمة التي لا تتحكم الذات فيها أو حتى تفهمها، فإن الذات من ثم غير متمركزة بمعنى أنها ليست مصدرًا أو مركزًا يرجع إليه المرء لكي يشرح الأحداث" (ص١٤٩، ١٥٠).

ومن هنا "فقيمة الأدب كانت دائمًا متصلة بالتجارب البديلة التي يمنحها الأدب للقراء، وتجعلهم قادرين على معرفة أنه ينشد أن يكون في مواقف خاصة، ومن ثم إحراز نزعات لفعل طرق معينة والبحث عنها. فالأعمال الأدبية تشجع على التماثل مع الشخصيات عن طريق عرض الأشياء من وجهة نظرهم. وقد كان الأدب مسئولاً دائمًا عن تشجيع الشباب أن يروا أنفسهم مثل الشخصيات في الروايات وأن يبحثوا عن التحقق من خلال طرق متشابهة"(ص١٥٢).

ومن الحوادث المشهورة أنه عندما أصدر أديب ألمانيا "جوته" روايته "آلام فارتر" التي ينتحر بطلها الشاب في النهاية نتيجة فشله في الحب، انتشرت في ألمانيا ظاهرة انتحار الشباب، على الرغم من "أن المدافعين عن التعليم الأدبي كانوا يأملون، على النقيض من ذلك، في أن الأدب يجعلنا أناسًا أفضل من خلال التجربة البديلة وميكانيزمات التماثل"(ص١٥٣).

كذلك يلعب "التماثل" دورًا في إنتاج كيانات الجماعة فبالنسبة للأعضاء المقموعين تاريخيًا أو الجماعات المهمشة تحثُّ القصصُ على التماثل مع جماعة ممكنة. ويتساءل كلر: هل "الأنا" تختار بحرية أو هل هي محددة من خلال اختياراتها؟ ويجيب من خلال الفيلسوف "أنتوني أبياه" بأن: "هذا الجدل حول الفعل/ التأثير وموقع الذات يتضمن مستويين مختلفين من النظرية ليس بينهما تنافس إلا أنه لا يمكننا أن نربط بينهما في الوقت نفسه". فـ"الكلام عن مواقع الذات التي تحدد الأفعال يأتي من اهتمامنا بفهم العمليات الاجتماعية والتاريخية التي يتصور الأفراد من خلالها أنهم محددون اجتماعيًا.. ويزعم أبياه أن ثمة أشياء كثيرة يمكن أن تكون مكتسبة من التمييز بين مفاهيم موقع الذات ومفاهيم الفعل، ومن إدراك أنهما ينتميان إلى أنواع مختلفة من السرديات"(ص١٥٨).

ونظرًا لأن المؤلف آثر أن يعالج موضوعه من خلال مناقشة القضايا النظرية واختبار المفاهيم وتحليلها، وكيف تطورت؟ وإلامَ انتهت اليوم؟...؛ يختتم "كلر" كتابه المهم بـ"ملحق المدارس والحركات النظرية"؛ وهي تعريفات موجزة ومُركَّزة للمدارس والاتجاهات التالية:

الشكلانية الروسية Russian Formalism، والنقد الجديد New Criticism، والظاهراتية أو الفينومينولوجيا Phenomenology، والبنيوية Structuralism، وما بعد البنيوية Post-Structuralism، والتفكيك Deconstruction، والنظرية النسائية Feminist Theory، والتحليل النفسي Psychoanalysis، والماركسية Marxism، والتاريخية الجديدة أو المادية الثقافية New Historicism / Cultural Materialism، ونظرية ما بعد الكولونيالية Post-Colonial Theory، وخطاب الأقلية Minority Discourse، و- أخيرًا - نظرية الشواذ Queer theory.

ويقرر كلر في آخر الكتاب أن النظرية لا تقدّم مجموعة من الحلول، "ولكنها تقدم إمكانية الفكر الأبعد. إنها تقتضي التزامًا بالعمل على القراءة، وعلى اختبار الافتراضات القَبْلية وعلى مساءلة الافتراضات التي تمارسها عليها"(ص١٥٩). وهذا أحد مصادر الإمتاع في كتاب "جوناثان كلر" الذي حاول تجميع كل الخيوط في حزم ضوئية كاشفة لأبعاد وجوانب الأطروحات المتداولة في مجال النظرية الأدبية.

وتبقى كلمة تقدير للباحث الجاد والمترجم المثابر مصطفى بيومي عبد السلام، الذي بذل جهدًا واضحًا في نقل هذا الكم الهائل من المصطلحات والمفاهيم إلى اللغة العربية في أسلوب أدبي واضح وصياغة موفقة إلى حد كبير، على الرغم من صعوبة موضوع الكتاب وتعقيد القضايا التي يعالجها. وهذه الترجمة لكتاب "النظرية الأدبية"، وإن كانت - على حد تعبيره - "عملية تأويل

لمبي" لنص جوناثان كلر، فإنها في آخر الأمر، إسهام ضروري من أجل بث روح البحث والمساءلة العقل العربي وإعادة التفكير في كل ما هو معدود من الحقائق والمسلمات في ثقافتنا العربية التي ر بأزمة عنيفة في الوقت الراهن.

هوامش:

*) "مدخل إلى النظرية الأدبية" تأليف: جوناثان كولر، ترجمة: مصطفى بيومي عبد السلام. وقد صدرت لترجمة العربية عن المجلس الأعلى للثقافة، ضمن المشروع القومي للترجمة (514)، القاهرة ٢٠٠٣.
هي الترجمة الكاملة لكتاب:

Jonathan Culler, Literary Theory: A Very Short Introduction (Oxford – New York: Oxfor University Press, 1997).



قناع السرد فى أرض السواد

مدحت الجيار

أرض السواد .. أرض الناس

حاتم عبد العظيم

قناع السرد فى أرض السواد

مدحت الجيار

يمثل عبد الرحمن منيف(*) في سياق الرواية العربية وجودا متفردا: فهو يجمع فى نصه الإبداعى بين الراهن والتاريخى، بين الوثيقة والحياة اليومية، بين التسجيل المحايد والمنظور الخاص، بين السرد النمطى والتقنيات الحديثة، كل ذلك فى كتابة ترصد تشكل المدن العربية وتحولات الصحراء، وأثر انفجار الثروة والنفط على الأبنية الاجتماعية فى الخليج وامتداده فى التجمعات العربية الأخرى، وعبر رواياته كلها تتشكل جدارية ممتدة تنعكس عليها التواريخ والوقائع وتحولات المصائر والوجود، بحس سياسى واضح وطاقة إبداعية وذاكرة لا تستدعى فقط، بل تعيد تشكيل الأماكن والتراث الشعبى وعادات الشعوب وثقافتها.

ومن ثم كان لنتاج عبد الرحمن منيف صدى لدى من يتفق مع رؤيته ومع من يختلف مع هذه الرؤية من الأفراد أو من المؤسسات والحكومات، على الرغم من أن جنسيته ليست محددة حتى الآن؛ فلا يزال متعدد الجنسيات داخل معتقده القومى

ومنذ صدور الأشجار واغتيال مرزوق ١٩٧٣، وانتهاء بأرض السواد ٢٠٠٠، والكاتب حريص على أن يكون صاحب مشروع روائى وأسلوب سردى يتميز به فى كل أعماله، على الرغم من سيادة التفكير السياسى الثقافى فى هذه الأعمال

ولهذا تتسم أعماله بالضخامة والتعمق وإنتاج النص حين ينتهى دون إجباره على التوقف عند حجم ما أو حادثة ما. إنه يشبه الدراسة من خلال السرد، وبالتالى يتحول السرد إلى قناع ليس هو الهدف بقدر ما يكون وسيلة لبيان الرؤية وإقناع المتلقى بتفاصيل كثيرة تلح عليه حتى يتعاطف وينتمى لهذه الرؤية

وليس من قبيل المصادفة أن نقرأ له خماسية تسمى "مدن الملح" ثم ينتهى برواية طويلة "أرض السواد" فى ثلاثة أجزاء طويلة. ومن ثم فإن دراسته للنفط واقتصادياته ودوره فى تحولات مهمة على جميع الأصعدة، جعله يوازن بين عوالم رواياته ورؤيته للمنطقة العربية والإسلامية، متسلحا برؤية نقدية حادة. وتتخفى هذه الحدة بقناع السرد وآلياته التى تخفف حدة القول والمشهد بالقناع والرمز؛ أى بروائية تبسط فكره ليصل فى نهاية كل عمل إلى فكرة يريدها، ومن خلال بطل متعدد المواهب وشخصيات مساعدة أو عودة عبر زمان يختاره جيدا ليسرد التاريخ أو يسقطه على الواقع، وعبر مكان يحدده فى دولة ما أو عبر مكان مفتوح يمكن أن يكون فى أى مكان من العالم. يظل "الإنسان" وحقوقه، و"الوطن" وحقوقه نقطتين مهمتين فى نتاج عبد الرحمن

منيف. وهما النقطتان اللتان حرم منهما: الحرية الشخصية، والوطن؛ فلا يحدد له بلدًا؛ فهو بين الشام والعراق والجزيرة العربية، وهو منفى لهذا السبب. ومن ثمّ كان لابد أن يتعامل برؤية قومية وإنسانية تعويضا عما أحسه وعاشه متقلبا بين العواصم. وإن كانت روايته الأخيرة "أرض السواد" تكشف عن فهم عميق لأرض العراق وشعبه وتاريخه وثقافته. بل تكشف عن انحياز لبغداد عن غيرها من العواصم العربية، رغم أنه كتب هذه الرواية بين دمشق وبيروت فيما بين١٩٩٧– ١٩٩٩.

وقد أصدر عبد الرحمن منيف الأعمال الروائية الآتية قبل أرض السواد

الأشجار واغتيال مرزوق ١٩٧٣، قصة حب مجوسية ١٩٧٤، شرق المتوسط ١٩٧٥، حين تركنا الجسر ١٩٧٦، النهايات ١٩٧٧، سباق المسافات الطويلة ١٩٧٩، خماسية مدن الملح التيه ١٩٨٤ - الأخدود ١٩٨٥ - تقاسيم الليل والنهار ١٩٨٩ - المنبت ١٩٨٩ - بادية الظلمات ١٩٨٩، لوعة الغياب، سيرة مدينة (عمان فى الأربعينيات)، عروة الزمان الباهى.، الآن ..هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى ١٩٩١، أرض السواد (ثلاثة أجزاء) ٢٠٠٠.

وتأتى "أرض السواد" خاتمة لرحلة روائية طويلة مليئة بالخبرة والترحال. وأعماله كلها صرخة فى وجه كل عائق أمام حرية الإنسان أو حرية الوطن. ويهمه - بالقطع - الإنسان العربى مهما تكن القوة التى تسانده: نفسية، اجتماعية، عربية، غير عربية. إذ يتقاسم الإنسان الطعام والشراب فى أرض محايدة ولغة محايدة: ففى "الأشجار واغتيال مرزوق" صرخة الإنسان ضد معوقات نموه. "شرق المتوسط" وعبر "المسافات الطويلة" غرب المتوسط؛ حيث يصور سيطرة شعب على مقدراته النفطية فى وجه الشركات الأجنبية واحتكاراتها. كذلك فعل فى "مدن الملح"؛ إذ تابع نشأة البترول وتطور الحياة، ثم مواجهة الشركات الأجنبية، ثم قيام دولة على ثروة البترول

ولاشك أن مشكلة البترول وقضايا وجوده وتدخله فى تطوير الحياة - وقد كانت مادة دراسته - تؤدى، بالقطع، إلى الاهتمام بالصحراء وعمق البحار حيث يستخرج البترول. ومن هنا درس منيف الصحراء: تاريخا وجغرافيا وجيولوجيا وثقافة، ودرس إنسانها الذى لم يبعد عن رواياته حتى النهاية، إذ مثل بدو الصحراء مادة مهمة لأحداث رواياته، وبالأخص فى "أرض السواد". فكانت الصحراء قوة متمردة على الحكومة المركزية بل كانت ملجأ مستمرا للهاربين والخارجين على السلطة

وقد اعتنى عبد الرحمن منيف بالثقافة الشعبية عناية كبيرة كثمرة لتلك الحركة الإنسانية المتصلة عبر هذه الأرض العربية. وتركزت فى روايته "أرض السواد"؛ إذ استخدم الموروث الثقافى بكل تنوعاته وأساليبه الفنية. وهو إطار معرفى مهم للشخصيات الشعبية وغير الشعبية؛ أعنى التى تتفاعل مع الشخصيات الشعبية لتفهمها أو تحكمها على حد سواء. ولها بالطبع إطارات معرفية أكبر تنتمى لحضارة المكان والإنسان خلال زمن محدد، أو خلال لازمن، فاستخدم لغة الحكى الشعبى بكل ما فيها من خصوصية وصعوبة فى آن واحد. واستخدم من خلالها: الأمثال والحكم والشعر والكلمات المأثورة، بل حكمة التاريخ ودروسه فى الحكم وسياسة الشعوب والقواد. وكانت هذه الأدوات الشعبية ذات مذاق خاص فى "أرض السواد" ميزت لغة الشخصيات فى حياتها العادية، وميزت لغة السارد من طريق آخر؛ إذ أصبحت اللغتان متميزتين: لغة السارد، ولغة المتحاور؛ الأمر الذى ميز صوت السارد وأصوات الشخصيات الأخرى طوال النص

وكان لهذا الموروث أثره الفعال فى بنية العمل: فنيا ولغويا. وقد استخدم السارد (ضمير الغائب) فى السرد والوصف والتحليل؛ الأمر الذى جعل المتلقى نصب عين السارد؛ لأنه يوجه الخطاب له، عن شخصية يستحضرها، تبعد عن شخصية المؤلف الضمنى والحقيقى، وتحتل موقف كل صوت بلا حرج؛ لأنه يستحضر من الذاكرة دائما. ويدخل إلى السرد ليقوم بدور، بوصفه عنصرا من عناصر العمل. وقد يرى السارد أن لغته سيطرت أو هدأت فيترك الأمر للحوار الساخن

الفاعل بين الشخصيات. بل تتكثف اللغة فى السرد والحوار لتصل إلى آفاق شعرية، ترتقى عندها وتتحول إلى لغة مجازية دون إحساس بافتعالها، لأنها تأتى فى سياقات عاطفية وانفعالية، فى لحظات حب أو غضب أو لحظات استرجاع لزمن برئ أو زمن قاس أواضطراب عاطفى أو وطنى

المهم أن الكاتب والسارد اتفقا على ثلاثة مستويات للغة: عادية، ومجازية، وعامية. وكان لهذه المستويات تأثير واضح فى التلقى، إذ كانت لغة الحوار تقطع ملل الوصف السردى، والعامية تقطع رتابة الفصحى، والمجاز يعلو على الجميع. ولا ننسى أن لهذه المستويات إيقاعات نثرية مميزة جعلت للغة عبد الرحمن منيف مذاقا خاصا فى هذه الرواية بخاصة.

[2]

ولاشك فى أن الرواية نوع أدبي مطاط، مرن، لا يقف عند حد. بل لكل روائى روائيته وآلياته فى طرح رؤيته وأيديولوجيته، تكشف عن صيغة خاصة لكل روائى (خلطة) وتجعل له سمة أسلوبية على المستويين: الفنى واللغوى. ولذلك لا توجد طريقة نقدية مثلى لتحليل النص الروائى، بل هناك عناصر مكونة للنص الروائى لابد أن تعرف خصائصها ثم وظيفتها وصلتها بالعناصر الأخرى، التى أنتجت الرواية على هذا النحو الموجود لدينا، فعلم النص الروائى من العلوم المهمة الآن، المتطورة التى لا تقف عند حد، بل هى فى تطوير وتغيير مستمرين، إنها بنية سردية تحتاج لدراسة بنيوية سردية

وليست الرواية ذاكرة خاصة للمبدع الروائى، بل هى شركة مع الذاكرة الجماعية التى تحمل نصف دلالة الشفرة، أى يحمل المبدع دلالة للشفرة الشعبية أو اللغوية أو الرمزية للجملة والنص كله، ويعتمد فى إيصالها بالقطع على ما تحمله الذاكرة الجماعية فى سياقات أخرى غير سياق النص الروائى؛ مما يجعل إنتاج الدلالة مشتركا بين الراوى (السارد) (الكاتب) (المؤلف) والشخصيات الموجودة فى النص والمتلقى (الفردى) أو (الجماعى) الموجود خارج النص. إذن هناك مرجعية ثقافية اجتماعية تاريخية تجعل للنص دورا فى حياة المتلقى والواقع على السواء. ولها بنية سردية لها خصائصها المتميزة، لابد من الكشف عنها: أى عن جمالياتها، أو عن تشوهها فى بعض الأحيان

لقد استخدم عبد الرحمن منيف ضمير الغائب فى السرد، وأعطى لصوت الشخصية أن يتحدث بضمير المتكلم أحيانا أو ضمير الخطاب. وفى موروثنا العربى الشعبى ضمير الغائب سمة مسيطرة على النصوص السردية، فالبعد الحادث بين (هو) المستدعي و(فعل الكتابة) هو البعد الذى يحمى السارد والمتلقى على السواء من الرفض أو القبول بلا سبب، بل يظهر السارد والمتلقى من المشاركة فى الأحداث لو أنها تخالف قناعاتها

ومن ثم يكون الزمان والمكان والإنسان أبعادا نسبية فى النص تجعل النص كله حدثا تاريخيا خاصا أو اقتراحا من المبدع للمتلقى. ومن ثم يصبح النص كله "قناعا سرديا" يستخفى وراءه المبدع الحقيقى، والشخصيات التاريخية، ليكون تأثير النص تأثيرا غير مباشر من خلال نص مباشر، ولغة تساهم فى الإقناع والمتعة والمعرفة فى آن واحد

وهذا ما نود الدخول إليه فى رواية أرض السواد لعبد الرحمن منيف؛ ذلك أن السرد - بشكل عام - لم يستغن عن موروثه من الحكايات والأساطير، رغم استقلالية السرد الروائى الحديث بطريقة تشعرك ألا صلة بينه وبين ما مضى من طرق السرد القديمة، على الرغم من أنه لم يخرج منها حتى الآن

ومن ثم فالسرد الروائى نظام خاص يؤلفه الروائى، وفق صيغة روائية خاصة، يظهر من خلالها قدرته السردية، والتخيلية، فى ضبط الحدث، والوقائع بين زمانين: زمان الواقع، وزمان

النص. أو كما يقول تودوروف: "للعمل السردى مظهران: فهو قصة، وخطاب"[1] قصة تعنى صيغة سردية روائية، وخطاب لغوى له أساليبه وأنظمته بالضرورة، الموجهة للسارد والمتلقى والشخصية واللغة بالطبع؛ لأنها وسيلة الكتابة وحاملة خصائص كل صوت فيها. بل تقوم اللغة على (تكوين السرد) الذى يعقد الصلة بين العناصر المكونة للسرد الروائى (وغيره). ويتكون هنا القناع السردى الذى يختبئ السارد خلفه، ليسرد ويروى، وهو يحمل أجهزة حديثة تمكنه من مرونة السرد والمونتاج والعودة والقطع والاستكمال والإضافة والحذف وازدواج المشهد أو تركيبه، عبر لغة ومخيلة. وكأنه يحمل جهاز تسجيل صوتى للروائى من خلف المشهد، ويحمل جهاز تصوير للشخصيات والزمان، يتحكم فيه - لحظة الكتابة - بكل مرونة قبل التسجيل والتصوير ليعرض على المتلقى هذه الصيغة (الخلطة) الخاصة به. وهى صيغة تحمل خصائصه الروائية واللغوية والثقافية، وتظهر عند التحليل النقدى

وهذه الخصيصة السردية اللغوية الفنية لم تفارق السرد الشفاهى، أو السرد المقدس، أو السرد العام فى أى أدب لأى أمة قديمة أو حديثة. وإنما يظل الفارق فى القدرة التخيلية واللغوية الفاعلة، ومدى استقبال المتلقى لها، سواء أكان السرد مسموعا أم مصورا؛ لأنه يتعامل مع (الهوية السردية) لكل مؤلف ولكل أدب، عند كل جماعة فى مثلث السرد الروائى: (الراوى والمروى والمروى عليه) وكيفية إتمام هذه العملية؛ أى بالسرد الموضوعى أو الذاتى وتأويل السارد (الراوى) للمشهد، وبيان وجهة نظره أو بؤرة اهتمامه، للعرض أو للسرد بشكل عام

ومن ثم يصبح النص الروائى بكل ما فيه هو (الشكل الروائى) المستجمع لهذه العناصر الموجودة فى النص والمشار إليها خارج النص، عبر نشاط سردى، حكائى، روائى يحمل كل عنصر فيه خصائص ووظائف تتعاون مع هذه العناصر. وهذه العناصر السردية تقدمها عناصر لغوية فاعلة معها فى كل لحظة عبر صوت لغوى، وتركيب صرفى نحوى وسياقات توظف المعجم الخاص بالسارد متوزعة ومتكاملة عبر النص كله

والنموذج الإنسانى يمكن أن نجده فى أى وقت وفى أى أدب. وهنا يحدد الزمان والمكان ملامح هذا النمط أو النموذج الإنسانى داخل النص. وتكون حركة الزمن (فى أى اتجاه) محددة للإنسان، وعبر مكان محدد يؤكد هذه الملامح. والزمان ذاكرة، والمكان إطار للذاكرة، وبالتالى يكون الزمن هو زمن وجود هذه الشخصيات داخل النص، وهو توالى ترتيب الحدث وحركة الشخصيات فى حيز يختاره السارد، وهو تداخل الأزمنة فيما بينها، وهو ما يسمى (بزمن النص المتشابك)؛ مما يكشف عن قدرات السارد فى تسيير الزمن وتقطيعه وتحريكه. وليس غريبا - كما يقول جيرار جينت - أنه عن طريق التحام السرد والوصف ينشأ فضاء الرواية أو الفضاء السردى، وفيه نستدل على الزمان السردى والمكان السردى. كل ذلك يقوم به (سارد) دونه لا توجد رواية أو حكاية، إنه وسيلة المؤلف الجوهرية داخل النص لصنع الإيهام بالحقيقة ومخاطبة المتلقى، المنظور إليه سلفا قبل الكتابة وأثناءها وبعدها؛ ذلك أن المتن الحكائى أو السردى مادة خامة تحتاج إلى الصياغة السردية الفنية

وفى كل الحالات تكون الرواية كلها، قناعا سرديا يختمى به الكاتب، والكاتب السياسى بخاصة. إنه لم يقل ولم يفعل، بل قالت الرواية وفعلت، وقالت الشخصيات وفعلت، بل هكذا يمكن أن تفعل بعض الشخصيات لتأخذ جزءها من الواقع.

[3]

"أرض السواد" رواية "عبد الرحمن منيف" رواية تاريخية سياسية بكل المعانى: فهى ترصد وضعا تاريخيا حقيقيا عاشته بغداد وعاشه العراق كله لحظة تقدم داود باشا من تركيا لغزو العراق وإسقاط الحكومة المركزية فى بغداد، تمهيدا للسيطرة على الحكم. وقد حدث ذلك بكل التفاصيل،

وترتب عليه الفوضى وعمليات السلب والنهب وهروب أولاد سليمان الكبير والى بغداد وأستاذ داود باشا، وقد ظل يتعقبهم بالموت والاستمالة والتخويف حتى نهاية الرواية

ويتمركز داود باشا فى قصر الحكم، بينما يختفى قائد المقاومة فى الساعات الأخيرة قبل دخول الغازى، اختفى (سعيد بن سليمان) مما جعل سعيدا نقطة مقاومة محتملة ضد الغزو، وبالتالى شكل اختفاء قائد المقاومة وصاحب الحق فى الحكم إلى نقطة تهديد مستمر للمستعمر؛ مما جعل الحياة كلها مزيجا من الصراع والخوف والشك والحذر، رغم محاولة الباشا للعمل على استتباب الأمور، وتأمين الحدود، وترتيب البيت من الداخل ليستعد لصراع مرير مع الإنجليز

ويتوازى مع الغزو محاولة المذهب الوهابى الانتشار خلال هذه الأزمة. كما يُظهر المؤلف اشتراك اليهود فى إدارة الأوضاع الاقتصادية، خاصة فى سك العملة والصرافة وتسيير المشاريع. وقد ذكر المؤلف أسماء: ساسون، وعزرا، وحسقيل. وهى أسماء تلعب أدوارا مهمة فى الرواية، وتستجمع كل الأطراف - فى هذه الظروف - فى مقر آخر هو (البوليوز) مقر السفير أو القنصل الإنجليزى فى بغداد. وقد تحول مقر البوليوز إلى نقطة استجماع المعلومات وتصدير المؤامرات والتجسس على حياة السراى والشعب العراقى؛ الأمر الذى جعل هزيمة القنصل وطرده موازيا لاستتباب الحكم الشرعى للبلاد

وبالتالى تشكل منذ بداية الرواية طرفا الصراع الداخلى/الداخلى، والداخلى/الخارجى: حيث يقف الحاكم والقنصل الإنجليزى واليهود فى طرف، ويقف الشعب العراقى وحاكمه وبطل المقاومة الشعبية فى الطرف الثانى. ويظهر انحياز المؤلف منذ البداية، باحترام اللهجة العراقية فى الحوار وإبرازها واضحة لتبدو صوت الشعب وصوت المقاومة ضد كل الأطراف الداخلية والخارجية فى وقت واحد

كما كان التركيز على (سقوط بغداد) متوازيا مع سقوط بغداد على يد التتار، كما يتوازى مع سقوط "سومر" و"أكاد" و"بابل" و"أور". وأصبح العنوان "أرض السواد" مناسبا لهذه الأرض السوداء الخصبة، والتى ترتدى السواد رمز الحزن، والتى يعيش فيها تحت الغزو والطمع "سواد الناس" الفقراء المقهورون؛ فهى أرض دائمة العطاء ودائمة الحزن

وليس غريبا، فى هذه السياقات - التاريخية والسياسية والاجتماعية - أن تسود التفسيرات الغيبية الشعبية لكل ظواهر الحياة والطبيعة فى آن واحد. وليس غريبا أن يلمح المؤلف أطراف الصراع وعناصره من البداية، وأن تكون بغداد حاملة لكل التناقضات، حتى نهاية الرواية مع رحيل القنصل الإنجليزى وقتل جواسيسه

وقد اختفى المؤلف فى صوت (الراوى العليم بكل شىء) يحدّث ويبوح بكل ما يعوج داخل شخصياته؛ مما جعله يستخدم الضمير الثالث (هو) فى الحديث عن ملامح الشخصية الجسدية والنفسية والاجتماعية والسياسية. وركز المؤلف على شخصية بطل الأحداث "داود باشا" الحاكم المنتصر المؤيد من السلطنة العثمانية. وأصبح البطل مفتتح المشاهد وبؤرة الاهتمام. وكلما مرت الأحداث اكتسب البطل سطوة أكبر وخبرة أعلى بخصومه وأصدقائه وجنوده، وشعر المتلقى بألفة أعمق مع الشخصيات وصراعاتها

وأخذ يفكر باستمرار فى طرق تنفيذ أحكامه على الخصوم وكيفية القبض عليهم أحياء ليعترفوا بمواطن الثروة والسلاح وأسرار الحكم. إلا أن المؤلف حبك خطته؛ ليناور بالأحداث فلا يصل الحاكم البطل إلى جواب شاف عن سعيد بن سليمان، ثم يقتل له حمادى - وهو مستودع الأسرار - ويساعد فى فرار ابن الشاوى، وهى خطة ناجحة ساعدت على التشويق، إلا أنها ساعدت على تضخم عدد صفحات الرواية فى الوقت نفسه.

ولذلك تزداد دوامات الأحداث حول "داود باشا" ولا تنتهى خطته. وتظل إمكانية مناهضة السلطة ومقاومتها قائمة على الرغم من سقوط بغداد، وعلى الرغم من غلاء الأسعار وتوقف سوق العمل والتجارة؛ الأمر الذى يعطى للبطل (المضاد) ـ أعنى (السفير الإنجليزى) ـ فرصة للتلاعب بداود باشا، والاتصال بالمعارضة، ومن ثم تتعقد خطوط الأحداث، ويظهر الحاكم وقد حمل أكثر من طاقته، حتى يسقط وتلحق به الهزيمة، إلا أنه يقاوم حتى النهاية وينتصر؛ لأن السارد حمله أمانة وطنية

وبالتالى كان (عبد الرحمن منيف) يزيد جرعة التصوير السردى والتفاصيل من أجل اختبار الباشا الحاكم، وهو يستحضره فى أى وقت يشاء ليظل تحت رحمة السارد. ولهذا نرى المزج المتميز فى الزمنين: الماضى، والمضارع: إذ يستخدم الماضى عندما يستحضر الشخصية، ثم فى السطر نفسه وفكره (بكاميرا) السرد؛ ليتعرف معه المتلقى على ما يدور من أفكار وقراءات وتحضيرات تتحول بعد أسطر قليلة إلى حوادث وصراعات وأوامر تحرك دراما النص وتكسبه تركيبا متعدد الأطراف والزوايا والأصوات

فكم مرة يرسل لقتل المعارضين ثم يُقتل شخص آخر، وكم مرة يحتاج المعارض حيا فيأتى مقتولا، وهنا ـ على لسان السارد ـ يستعرض خطة جديدة

"كان لابد من الحزم، حتى لو اقتضى الأمر التخلص من المعارضين الخطرين. وكان لابد من تدبير الأموال اللازمة، وبسرعة، لمواجهة الأعباء المتزايدة"(جـ١ ،ص١٥٢). وعلى الرغم من الحركة المؤقتة للسوق، بدأت الأحداث على الناحية الثانية؛ ناحية الثأر واستتباب الأمن

أما الحديث عن المستقبل فشىء مخالف للتوقعات؛ فقد نفذ الباشا حكم الإعدام فى رجال سعيد (جـ١ ،ص١٧٤) كما قرر أن يعمل لآخرته ببناء المساجد وترميم القبور والزوايا القديمة والعناية بالخط العربى ليكتب ويرسم على الحوائط ما يخلد سيرة الباشا وتاريخه. وهذا الاهتمام (بالآخرة) تناقض مع ما هو موجود؛ إذ تم الاحتفاء والاعتذار لقنصل إنجلترا فى موكب بهيج، خلف هذا الموكب، موكب آخر، من رعاع المدينة وبهاليلها والمتسولين والعاطلين عن العمل والصبية (جـ١ ،ص١٧٩) وهى أعمال لها ما يفسرها فى تاريخ البطل النفسى والاجتماعى

ويكشف لنا المؤلف، من خلال السرد المتقن بالتفاصيل اليومية، عن أعماق الباشا، وما يملكه من أحزان وضغوط نفسية، كانت وراء أمله فى بناء دور العبادة وترميمها، ومحاولات الإحساس بالخلود من خلال هذا العمل؛ إذ يكشف عن "محسنة" المختبئة داخله وداخل السراى فى رعاية "نائلة خاتون" (جـ١ ،ص٢٧١) إلا أن ضعف ساقيها سبب كارثة لهما وللباشا. ويعود مع (خابى خاتون) ليكشف صلتها بسعيد بن سليمان، ويوضح عبر "الارتداد" أنها كانت تقاوم داود باشا بحكايات" تحط من أصله وقدره؛ مما حمله على التخلص منها، بعد أن عاشت فى السراى فترة من الوقت تفعل ما فعلته شهر زاد مع شهريار عن طريق الحكايات

[4]

ويعتنى (السارد) بالتفاصيل المتشابكة؛ الأمر الذى يحتاج من المتابع أن يرسم خريطة الأحداث والشخصيات ورحلات العلاقات المتغيرة السريعة. وبسبب العناية بالتفاصيل يظن القارئ أن حركة الأحداث متوقفة فى كل وحدة على حدة، بل يمكن اجتزاء بعض الوحدات لتصبح رواية مستقلة. إنما وعى المتلقى بطبيعة الرواية التاريخية السياسية ذات الأجزاء أنها تقوم على طول النفس، وتحتاج إلى الصبر حتى لا تقلب خيوط السرد وتتعقد شبكة العلاقات، ويمل القارئ إذا لم يجد فيها جديدا يشده

ففتح بغداد حتى سيطرة الباشا على بغداد استمر بتفصيلات استقطعت مائة وخمسين صفحة من بداية الجزء الأول، وهذه هى الحركة الأولى. أما الحركة الثانية، فقد خصصها السارد

لاستقبال رجال الدولة والمتعاطفين معها، ووفود الأجانب وتفاصيلهم. ونراه في الحركة الثانية وقد ركز بؤرة الاهتمام على التناقض الحادث بين حياة الباشا ورجاله، وحياة الرعاع والفقراء من الشعب. ولا تخفى عبارات المؤلف غضبه من الباشا وانحيازه لكل ما هو ضده

ولاشك في أن النفس الطويل في الوصف والحوار جعل السرد قناعا يختفي خلفه السارد؛ لأن هدف الوحدة أو الرواية كلها يكمن لديه في فترات التبئير. ويأتي الحوار - في هذا السياق - لكسر ملل الوصف وكثرة التفاصيل التي يمكن أن تنسى المتلقي صفحات طويلة من النص. ويضاف إلى ذلك أن لغة النص ليست شعرية، بل تميل إلى المباشرة والدقة. وكأن الكاتب السارد يحقق في قضية (سقوط بغداد) وفي علاقات الباشا بالدولة العثمانية والحكومة الإنجليزية. ليعرف ما ستصل إليه هذه العلاقة، من خير أو شر على رؤوس العباد العراقيين.

ويكشف عن هذه اللحظة الزج بمأساة نابليون بونابرت وموته، لأنه النموذج الحي الذي هز الإمبراطورية العثمانية والإمبراطورية الإنجليزية في وقت واحد. وهو النموذج المماثل للفاتح داود باشا ولجاره في مصر محمد علي باشا. لقد وقف السرد عند بداية العصر الحديث؛ عصر ازدهار الاستعمار الحديث من بدايته بعد رحيل الحملة الفرنسية عن مصر والشام، واستتباب الأمر للإنجليز في العالم، والسيطرة على طرفي المعادلة: العراق "أرض السواد" وخليج البترول، ثم مصر والسودان. وهنا تقف "أرض السواد" نقطة مهمة للانطلاق إلى مستعمرات إنجلترا في آسيا وإفريقيا على السواء، ومحاصرة مستعمرات فرنسا في الشام والمغرب العربي في وقت واحد

وهذا ما جعل الحديث عن داخل السراي أو بيت الحكم أقل من الحديث عن داخل القنصلية الإنجليزية وقنصلها؛ لأن الأحداث كلها تحمل تأثيرا خارجيا يتناسب مع رسم الآخر لحياة العراق؛ ومن ثم اهتم السارد بالأماكن المفتوحة كالشوارع وتجمعات السكان من الدهماء والرعاع والفقراء في أماكن حركتهم على الأغلب، في المنازل والمحال والأسواق والمقاهي

وحين ينتقل إلى أماكن غير السراي والقنصلية نراه في بيوت (دعارة) يبحث عن أحد الهاربين (اليهود) من الوالي، وداخل بيوت اللذة التي تديرها يهودية. ويظهر (الآغا) وحوله (فيرون) كما يظهر من حركة السرد ما تحمله هذه الدور من مآس لفتوات وفتيات لم نكن نتوقعها. لكن السارد أراد أن يدخل بالكاميرا يعمق المشهد ويكبر الكادر وتكبر لذلك التفاصيل، ثم يخلي لها مكانا في السرد فتظهر فيه رواية مستقلة

وحين يدخل (داخل) نفس الباشا البطل ليصوره بقوله: "وجاء ربيع آخر، بعد شتاء طويل، وداود باشا الذي انشغل بأمور عديدة لم يستطع أن يتابع معالجة المسائل الصغيرة، أو أن يسمع تفاصيل ما يحدث كل يوم" (جـ١ ،ص٢٤٤) في حين اهتم السارد بهذه التفاصيل الصغيرة وبهذا الشتاء الطويل؛ ليدخل على مأساة الباشا الخاصة: الطفلة المعوقة محسنة التي لم ينفع فيها طب أو سحر رغم ما يملكه من مال وسلطان. وقد فسر هذا نية الباشا لأن يعتني ببيوت العبادة لعلها تكون وسيلة له ولمحسنة عند الله طلبا للشفاء والسلامة، أو لتكون البنت العاجزة - في النهاية - شفيعة له عند الله في الآخرة؛ مثلها مثل بيوت العبادة والخير. ويظهر هنا التناقض بين اللذة وبيوت العبادة مثلما ظهر بين القصر والقنصلية. ولا يتوقف السارد - وهو يحلل خواطر داود باشا - عن إيراد ما كان يماثلها من أخلاق سليمان باشا الكبير، لأنه المرآة التي يرى فيها داود نفسه، بل دائما ما يحاول السارد بيان الفروق بين الحاكمين، وبيان ما يجب أن يفعله الخلف. إنه يدخل في نعومة وشراسة داخل نفس داود، يعود به لأصله الجورجي، وفي قرية تفليس حيث الطفولة ودفء الأسرة ونعومة الحياة وراحة الضمير التي لا يجدها الآن وهو حاكم لبغداد (جـ١ ،ص٣٠٠) بعدما وصل لأكثر مما كان يحلم به

ونصل مع السارد - متأخرا ثلاثمائة صفحة - إلى نقطة البدء النفسية الاجتماعية التى تتحكم فى سلوك داود باشا بكل ما فيه من طيبة وغدر، وخير وشر لنرى نقطة بداية صعبة تكمن وراء الوحشية السياسية التى تُسيِّر دفة الحكم فى بغداد، يقول السارد

"ورغم أن تفليس تعاوده مرة أخرى فى ليالى السهد، ومعها وجه أمه بشكل خاص. ثم تتعاقب بعد ذلك الوجوه: جورجى عمانوئيل شفاى أبوه، وشيو أخوه، وديمترى أخوه الأصغر وتتراءى له صورة الكلب الذى عندهم هناك. ومع أنه يحبهم كثيرا ويحب أمه أكثر من أى إنسان آخر؛ إلا أن ذلك جزء من الماضى؛ هذا الجزء الذى يجب نسيانه؛ لأنه فى النتيجة لا يعنى له الكثير الآن. صحيح أنه يفكر بمساعدة أهله. ولابد أن يبعث لحاكم المقاطعة فى جورجيا طالبا منه تحرير أسرته من العبودية، وبالتأكيد سوف يستجيب بعد أن أصبح هو واليا لبغداد، أو ملكا لبابل، كما يخاطب بيترو الجورجى الذى يكتب له الرسائل بالجورجية والفرنسية بمداعبة، إلا أن ذلك لا يتعدى الحنين الذى يجب ألا يستبد به، كما يستبد ببعض الناس/ الماضى بالنسبة له محرض، والطفولة الفقيرة الصعبة حين كان يصحو مع الفجر كى يقوم بقسم من الأعباء الكثيرة المفروضة على العائلة" (ص٣٠١، ٣٠٢).

هكذا يظهر داود باشا متأخرا وقرب نهاية الجزء الأول، بل هذا ما دعا الكاتب إلى مقارنات متعددة مع نابليون، ومحمد على والى مصر فى الفترة نفسها؛ إذ كان الجميع ضد الدولة العثمانية وكانوا جميعا مع مشروع التحرر والاستقلال وبناء الدولة الحديثة المتقدمة بالعلم الحديث والثقافة المتطورة

وليس غريبا أن يغوص - فى الجزء الثانى من الرواية - فى نفس القنصل الإنجليزى وزوجته مارى، رابطا بين مكوناتهما النفسية والاجتماعية. والدور السياسى الخطر الذى يلعبانه فى تهريب الآثار، وتجميع المعارضة خارج بغداد للقضاء على داود باشا وعلى الدولة العثمانية أيضا، بتخريب النظام الإدارى للدولة بالسمسرة والرشوة والسفه الاقتصادى

وكلها خيوط تتجمع لتصل بها الرواية لنقطة أزمة جديدة فى الجزء الثانى ثم الثالث من الرواية. فقد تجمع الناس مع ابن الشاوى فى مقاومة سلطة داود باشا فى الفرات الأعلى بعيدا عن عيون الحكم. وقد ظهر استياء هذه السلطة على لسان (نادر بن موسى) المشرف المالى للحاكم الذى أحس بدنو خراب الدولة بسبب السمسرة والرشوة والسفه، يقول السارد

"ولم تمض فترة إلا واستجاب الله لدعاء نادر أفندى، ليس بأن يسترد وديعته؛ أى يميته أو يغنيه، إنما أزاح من طريقه صادق أفندى. فقد أفاقت بغداد ذات صباح على خبر ملأ الأرجاء: هروب صادق أفندى إلى الفرات الأوسط، وتحالفه مع ابن الشاوى. وقد اصطحب صادق افندى معه عددا من رجاله، كان ضمنهم عباس إسطنبول؛ الأمر الذى جعل الباشا يتحسب كثيرا، ويضع خططا جديدة لمواجهة الموقف (جـ٢، ص٣٥٥).

ونرى تأخر ظهور هذا التجمع؛ لأن السارد دخل بنا فى تفاصيل لا تنتهى فى الجزء الثانى، وهو ما ظهر فى نهايته، أعنى تنفيذ حكم الإعدام فى الخونة الذين خانوا الباشا واستمعوا إلى دسائس القنصل الإنجليزى بعد تفصيلات استغرقت خمسمائة صفحة تقريبا وصال وجال فيها السارد بلا حساب بل مهد للنهاية القوية التى كان يمكن لها أن تأتى منذ ثلاثمائة صفحة؛ أعنى الصدام الواضح داخل قصر الباشا مع القنصل بقتل من يتعاونون معه يقول

"لو كنت أدرى أن هذه رغبتكم يا سعادة القنصل، ولو تبلغت بهذه الرغبة فى الوقت المناسب لأخذت الأمور مسارا آخر. ولم يترك القنصل ينتظر طويلا، أضاف، وهو ينظر بتحديد إلى عينيه: لقد تم تنفيذ حكم الإعدام فجر هذا اليوم يا سعادةُ القنصل" (جـ٢، ص٥٥٠).

وبعد هذا المشهد الدامى لم يكن غريبا أن يظهر محمد على والى مصر فى المنام للباشا؛ فقد اشتركا فى عداوة إنجلترا وإغضاب الدولة العثمانية فى آن واحد (جـ٣،ص١٣٨). كما تظهر المقارنات معه (جـ٣،ص١٠١ ـ ١٠٢) بخاصة؛ لأن الموقف السياسى والعسكرى والاقتصادى العام يضم كل مناطق النفوذ الإنجليزية ومنها مصر والعراق والهند وغيرها.

[5]

بعض الوحدات تحمل موضوعا واحدا فرعيا، وربما تعالج شخصية عبر زمان ومكان مميزين، يستقصى خلالهما السارد معلومات وتحليلات تفيد فى فهم الشخصية والمكان المحيط، والزمان الذى يعيش فيه. يحدث هذا فى الوحدة "٤٣" (جـ١،ص٤١٤ ـ ٤٢١)؛ حيث تدور السردية حول شخصية مستقلة تأتى للمرة الأولى من الرواية، هى شخصية (سيفو المحمود) أبرز معالم صوب الكرخ وهى الشيخ صندل؛ إذ يحمل (سيفو المحمود) هذا ملامح الشخصيات الشعبية البسيطة ذات الخصائص السحرية أو الخرافية أحيانا

فهو أقدم من فى الحى، يؤرخ للحى بما يحدث له، ملامحه الفيزيائية دالة على ضعف وهزال شديدين، ومع ذلك لا غنى عنه؛ لأنه حامل القرب وساقى الماء من النهر والشط، بات كل من يتصل به يعرف كل شىء عن الحى، لكنه يحفظ الأسرار أكثر من المختار، والأسطى إسماعيل الحلاق، وأبى حقى، وقد أدخلها الكاتب فجأة فى سياق السرد

ورغم معرفة سيفو السقاء لكل الأخبار يتحاشى الحديث عن عزرا، أو الكخيا، أو الآغا؛ لأنه يعلم المصير؛ لهذا يقول للحاج علاوى: "إسألنا يا حجى عن الفقراء، عن أهل الله، هذول اللى نعرفهم، وهذول اللى يستاهلون إن الواحد يسأل عليهم" (جـ١ ،ص٤٢٠) وتنتهى الوحدة كلها دون أن ندرى لماذا جاء بسيرة سيفو التى تظهر باهرة، بل ليس لها صلة بالحدث الأصلى الذى انتهى فى الوحدة السابقة عليه (بحث صالح العلو عن الراقصة نجمة). بل إن موضوع زواج بدرى، بعـد حفلة القلعة ما هو إلا تطويل لفكرة الحب المفاجئ من بدرى لنجمة. والوحدة الآتية "٤٤" دخلت حوارات سيفو مقحمة، فلم يسأله أحد عن نجمة أو بدرى. ويؤكد هذا أن منيفًا بعد أن يكتب يمكن أن يفصل فكرة من أفكاره فى وحدة مستقلة، أو يرى أن الوحدة تحتاج لوحدة سابقة تمهد لها. وأحيانا يرى أن سياق الرواية يحتاج إلى راحة من صراع الفرسان داخل السراى وخارجها، بل ربما يحتاج المتلقى إلى استراحة مثل استراحة المحارب؛ إذ بعد أن وصلت الأحداث إلى ذروتها فى الجزء الأول؛ أعنى تأمين حدود الحكم بهزيمة (البدو) وانقطاع خيط سعيد بن سليمان، والشاوى؛ فقد استتب الحكم رغم أن السراى من الداخل حملت أرقا متصلا يرتبط بمأساة ابنته (محسنة) العاجزة عن المشى، والتى فتح بها الكاتب سياقات الطب الشعبى فى الجزء الثانى من الرواية

وكانت حفلة القلعة مناسبة لبيان البذخ والسلطة والثروة لدى حكومة بغداد أمام التجار والقناصل ورجال الدين وغيرهم. وكذلك ربط الراوى السارد بين دور اليهود فى دور اللهو واللذة والتجارة وقدرتهم على إثارة المتعة لدى الحاكم نفسه، بل هذه (روجينا) تخفى (عزرا) عن السلطة، وهذه (نجمة) يجن (بدرى) بها ويرحل للبحث عنها طلبا للزواج. ويكشف الجزء الثانى كله عن تورطهما مع غيرهما من اليهود فى التحالف مع القنصل الإنجليزى للقضاء على سلطة الحاكم بمساعدة المتمردين

ومن ثم حين يعود بعدها لحركة قناصل إنجلترا وفرنسا وتركيا ـ بعد هذا الحفل، لاستكمال دور (الغرباء) فى التجسس على السراى وعلى حريم السراى بخاصة ـ تكون هناك فرصة للحديث عن مستعمرات إنجلترا وصلات إنجلترا بإسطنبول والهند. فيتحدث عن الحيوانات والطيور،

وطرق الحياة العجيبة التى لم يرها البغداديون من قبل. وكانت فرصته واضحة فى الجزء الثانى للحديث عن زوجة القنصل ورغباتها واشتراكها في تهريب الآثار، بل كانت فرصة لربط ما يحدث فى القلعة والسراى والبوليوز والقيمية الفرنسية، لمعرفة الظرف الدولى الذى تدور فيه حوادث بغداد. وصلاتها بمصر وما حولها، بل كانت فرصة لبيان هزيمة فرنسا أمام إنجلترا وانفراد إنجلترا بالسلطة وحكم العالم خلال القرن التاسع عشر. وقد أشار المؤلف ـ فى هذا السياق ـ إلى منجزات العلم الحديثة مثل الجريدة (جازيتا) بديلا عن النميمة وتسقط الأخبار الشخصية من خلال الشخصيات الثانوية والمهمشة من داخل القصر أو من المقهى

والواضح أن الكاتب بعد كل وحدة ـ أو عدة وحدات يركز فيها على حوادث السياسة والحرب ـ يلجأ إلى استراحة؛ حتى لا يمل القارئ لكل هذه الحوادث ومشاهد القتل والدسائس والصراعات. إلا أن الوحدة الخاصة بسيفو، رغم جمالها المستقل، تحتاج إلى مبرر فنى غير متوفر فى النص فقد لجأ بدرى إلى سيفو بعد صفحات طوال فى (جـ١ ،ص٤٤٣) إذ يقول له:

"عمو سيفو أنت اللى تقدر تساعدن حتى تلك اللحظة لم يكن سيفو يصدق أذنيه.." أى بعد مرور أكثر من ثلاثين صفحة مما يؤكد دخول وحدة سيفو بعد ورود حيلة بدرى بالرجوع إلى أبناء البلد؛ ليعرف شيئا عن "ثامر المجول"، مما يؤكد أن قصة الحب ـ التى ظهرت فجأة لمجرد رؤية راقصة جميلة ثم قيام رحلة بحث عنها، مع توقف الحدث الرئيس وتفرعاته ـ قصة حادثة دخلت نسيج النص من الخارج وليست من تداعياته. فقدْ حقق سيفو عكس المطلوب منه؛ فبدل أن يسدى إليه النصيحة قال فى سره: "ما أكون سيفو إذا ما خليته يجوز من هالقحبة" (جـ١ ، ص٤٤٨).

وكانت العودة إلى شيخوخة السراى وفتوة بناء البوليوز مقحمة أيضا على السياق وبلا تمهيد؛ لأن السياق لم يكن يفترض عودة الحديث عن السراى والبوليوز، بل تشير السياقات كلها إلى محاولة إتمام قصة الحب بين بدرى ونجمة أو الوصول إلى مكانها مع حاميها وعشيقها. وربما كان سياق العودة إلى مناخ بغداد ابتداء من الوحدة "٤٨". كذلك فالعودة لسيفو الذى لقح نخل المدينة كله لم تكن مطلوبة هنا. من ذلك نحس أن بعض الاستطرادات والتداعيات الذهنية عن الشخصية تأتى بلا ضبط أحيانا؛ لأن فرص الحديث عنها ـ من قبل ذلك ـ كانت متاحة ولم ترد

وهذا ما حدث مع بطل هذه الرواية داود باشا؛ إذ توقف الكاتب عن سيرته بعد احتفال القلعة ومنذ الوحدة "٤٠" ينقطع حديث الباشا وتدور الأحداث فى غيبته حتى الوحدة "٥٠" أى أكثر من مائة وعشر صفحات. وعاد ذكر الباشا مع عودة (بدرى) إلى السراى بعد إجازة لمدة شهر يبحث فيها عن الراقصة نجمة أو عن الزواج. ومنذ هذه اللحظة اختفى الباشا وتحولت بؤرة السرد إلى بدري وقصة حبه وبحثه عن الحبيبة حتى إننا نسينا السراى ونسينا الأجانب وعشنا فى قصة طويلة مستقلة أو عشنا مع (Novella) مستقلة. ولم يعد ذكر الباشا إلا لأن بدرى فكر فى استخدام سلطته داخل السراى لاستدعاء (ثامر المجول) وتنتهى الوحدة بمقابلة الباشا الذى عاقب بدرى بنقله إلى كركوك، فى حين لم نقرأ سؤالا واحدا من الباشا عن بدرى أو عن نقل أخباره إلى السراى

وقد فعل الأمر نفسه مع عزرا والبحث عن ساسون، كذلك العودة لقهوة الشط التى تأخر عرضها والدخول إليها لتشارك مع الأحداث بالأخبار والحوار. فقد ظهر ساسون ظهورا علنيا فى احتفال صاخب على نفقة (مهيوب الجلبى) بلا خوف من السلطة (جـ١ ،ص٥١٦) ثم نعلم أن ساسون وعزرا قد أخذا رضا الباشا وتم الصلح فجأة، وكأن الكاتب أراد إصلاح سياق نسيه. ويعنى ذلك أن حركة النص ـ من الناحية السردية والدرامية ـ أخذت شكل موجات سردية طويلة النفس بدأت بغزو بغداد والسيطرة عليها والتخلص من بقايا الحاكم السابق، ثم استقبال الوفود للتهنئة

من كل قريب وغريب، ثم معركة فاصلة مع البدو لتأمين العاصمة، والقضاء على المناوئين، ثم حفلة بالقلعة احتفالا بهذه الانتصارات المتتالية وإعلان الاستقرار

ويتوقف هذا السرد عند هذه اللحظة، ونسرح مع السارد خارج السراى والبوليوز والقلعة والمقيمية أكثر من مائة وخمسين صفحة يتخلص خلالها السارد من بدرى، ومن خلاف ساسون وعزرا، ومن قهوة الشط، ويعود فى الوحدة الأخيرة من الجزء الأول "٥٥" ليتواصل مع الحدث السياسى الأخير (حفل القلعة) وما يمثله لأهل بغداد وللسراى وللأجانب فى وقت واحد. وقد فعل ذلك فى الجزء الثانى أيضا

ولإحساس الكاتب بطول السرد، والتطويل عن طريق العناية بالتفاصيل الفرعية التى تنهك القارئ ولا تضيف للسردية الخاصة بالرواية تلاحما فى تحليل الشخصيات أو الأحداث؛ لأنها ردة إلى بدرى وحبه وعائلته فى معظمها وحوارات بلا حدود فى المقاهى خاصة قهوة الشط، دون أن تضيف إلى الحدث الأساسى شيئا، أعنى ماذا حدث فى السياسة والعسكرية والاقتصاد والثقافة فى بغداد بعد هذه الانتصارات ـ وبسبب إحساس المؤلف نفسه بهذا الأمر بدأ الوحدة الأخيرة بما يفيد التلخيص وإعادة (التبئير) على الحدث الرئيس بقوله

"معركة الفرات الأعلى كانت درسا للبدو، مثلما كانت درسا لداود باشا: فبعد المعركة، ولفترة غير قصيرة ساد الهدوء، وتقاطرت الوفود على بغداد من جميع الأنحاء للتهنئة ولإظهار الطاعة، وبدا للباشا أن الوقت قد حان لكى يجسد الأفكار والأحلام التى راودته طوال الفترات السابقة بمشاريع على الأرض ليراها الناس، ويتغنى بها الشعراء، ولتكون دليلا واضحا على أنه يختلف عن الولاة الذين سبقوه" (جـ١، ص٥٣١) وقد استكمل السياق نفسه فى الجزء الثانى لبيان تأمين الدولة، وفى الجزء الثالث لبيان انتصار الباشا

وهذا واضح جدا؛ أعنى أن الفواصل زادت بما يساوى رواية مستقلة، لا تعود خيوطها على حدث الرواية الأصلى؛ مما زاد فى حجم الرواية. ولم يرد الكاتب أن ينهى الجزء الأول دون أن يذكر القارئ بموضوع روايته وشخصياته وأحداثه الرئيسة؛ لأنه لا يعرف متى يقرأ المتلقى الجزء الثانى أو الثالث. إنها نهاية موفقة ـ بالطبع ـ للجزء الأول وإن تأخرت مائة وخمسين صفحة. بينما ينتقل الحدث لمكان آخر خارج القصر بعد الجزء الأول

وكما نقل الباشا بدرى إلى الشمال فى كركوك، وتخلص من الآغا فى الموقع نفسه، تعود الحكاية كما بدأت محاولة جديدة لتوطيد دعائم الحكم فى العاصمة بالتخلص من بدرى والآغا، وفى الشمال والجنوب. ليمنع البوليوز من الجاسوس المزدوج (الآغا) ويتفرغ للقنصل الإنجليزى فى معركة قريبة، بعد أن يرتب أوضاع البيت من الداخل، وحسب ما يجرى فى الجزءين الثانى والثالث اللذين ينتهيان بقتل الخونة المتعاملين مع القنصل ضد الولاية، ورحيل القنصل ومعه العاهرات المتجسسات؛ أى ليتفرغ الباشا لضرب الخونة والجواسيس ومندوب بريطانيا العظمى آنذاك

وعبد الرحمن منيف من خلال هذه الرواية الطويلة التى استغرقت (ألفا وأربعمائة) صفحة من خلال مائة وست وثلاثين وحدة سردية أخذت شكلا متصاعدا، يبدأ بفتح بغداد وينتهى برحيل قنصل بريطانيا العظمى بعد تنفيذ حكم الإعدام فى الخونة، محققا انتصارا للحاكم العربى ضد القوة العظمى آنذاك، وبصورة وقف فيها القنصل مكتوف اليد واللسان

وكأن هذا السرد كله قناع يستتر وراءه المؤلف السارد؛ ليقول حكمته. التى ورثها الوالى عن سليمان الكبير عن النصر والهزيمة، وعن استبعاد المنتصر بعد الجولة الأولى والثانية. وبهذا القناع السردى فهمنا ما حدث لنابليون بونابرت وإصرار بريطانيا على هزيمته بعد انتصاره فى الجولة الأولى فى أوربا، كذلك إصرار بريطانيا على هزيمة محمد على والى مصر، بعد انتصاره الأول على

جنود الحملة الفرنسية، وانتصاره الثانى الذى أحل فيه نفسه وجيوشه محل الدولة العثمانية تمهيدا للصراع الأكبر على سيادة العالم أو المشاركة فيه، بل نرى فيه قناعا لنفى إسماعيل باشا بعد موجة التحديث والبناء والتأسيس لمصر الحديثة ومع هذا القناع السردى انتصر داود باشا على الجميع وانفرد بالسلطة بعد التخلص من أعدائه وبعد تنفيذ مشروعاته الضخمة. وبذلك يعيد علينا عبدالرحمن منيف قصص بطولة عربية أو شبه عربية للمقاومة ضد القوتين العظميين: إنجلترا (التى أخذت صدارة المشهد الاستعمارى) وفرنسا التى أخذت مشهدا جانبيا، ليقول عبر قناع من السرد لا يقصد بذاته أن هذه الحالات والمراحل التاريخية تمر على كل الشعوب لكن الحاكم العاقل الذكى يمكن أن يقاوم حتى النهاية.

[6]

امتلك الجزء الثانى من أرض السواد صورة فاصلة فى الصراع الدائر بين الوالى داود باشا والمتمردين من ناحية، والجواسيس والخونة من الناحية الثانية، والقنصل الإنجليزى. وقد وضحت خطة الباشا، كما وضحت خطة القنصل الإنجليزى: إذ عمد الباشا إلى نقل كل من يخرج عن مواصفات السلطة إلى كركوك، ومعهم من يخشى تضخم نفوذهم فى بغداد، وهناك حيث حشد الباشا من لم يردهم بالعاصمة، ودس بينهم جواسيسه.

بينما كانت خطة القنصل بادئة بتدعيم الخارجين والطامعين فى السلطة لضرب الوالى من داخله، وتدعيم الخارجين بالمال والسلاح والأخبار مستخدما روجينا ونجمة وبعض اليهوديات فى هذا السياق. ونظرا لتيقظ الباشا فقد أدار المعركة ليقتل بعضهم بعضا، حتى انفرد بالآغا فى بغداد وأعدمه، بعد أن اعترف الوسطاء والجواسيس عليه

ويكشف الجزء الثانى عن أهمية الآثار لدى الإنجليز: دراستها والاحتفاظ بها، وأخذها إلى القنصلية لتذهب إلى لندن؛ تهريبا وتجارة وثقافة أيضا. وقد أضاف إليها - فى الجزء الثالث - حفلات التعارف والزواج والاحتفالات الرسمية. لكنه يشير فى الحفلة الأخيرة أن هدية القنصل ريتش ليست إلا مسدسا لمن يريد توظيفه فى خطته: "فقد منح مهاد غلامى رتبة إضافية، وقدم له مسدسا. قال له وهو يقدم المسدس: "أرواحنا بين يديك، وحياتنا، مارى وأنا، بين يدى وهيبة.." (جـ٣، ص١٧٣).

ويكشف لنا عبد الرحمن منيف عن قدرة على تحليل الظروف السياسية والاجتماعية من خلال تصرف الشخصيات الأساسية والهامشية خلال الأجزاء الثلاثة ليحقق هدفه الأخير بانتصار الحاكم العربى.

ولم يكن عبثا أن يختتم منيف رحلته الروائية بهذه الرواية؛ لأنها تحمل كل خبراته السابقة مع التركيز المكانى (العراق) والزمانى (زمن النهضة الحديثة) والإنسانى (بطولة بناء الإمبراطوريات فى أوربا، وفى العالم العربى) على السواء. فقد اختار وضعا دوليا صعبا، هو فترة هزيمة حملة نابليون بونابرت على العالم العربى لقطع طريق المستعمرات الإنجليزية فى آسيا، وانتصار الإمبراطورية الإنجليزية وتدعيم مكانتها الدولية، خاصة وهى تثبت تفوقها البحرى على العالم كله بانتصار "نلسون" على "نابليون" وتدمير الأسطول الفرنسى، ثم تدمير أسطول محمد على بعده بأربعين عاما.

ومن ثم تعود الحكومة التركية العثمانية لتوطيد مركزها وإعادة تقوية سيطرتها على مستعمراتها، وكذلك تنهض قوى سياسية إيرانية فى التوقيت نفسه تنافس فى المنطقة نفسها. وبالتالى كان العراق فى هذا التاريخ يقع بين ضغوط إسطنبول، ولندن، وكان ظهور الوالى القوى فى هذه المنطقة يعنى قيام دور عربى فى المنطقة. وهذا ما يريده عبد الرحمن منيف بهذه الرواية؛ فقد

عرض لداود باشا، الذى يحلم أن يكون مثل نابليون فى أوربا، أو مثل محمد على فى مصر؛ ليقف ضد تحكم التدخل الأجنبى فى ثروات البلاد، ومن ثم فى شعبها.

إنها رواية تصور وضع العراق فى القرن التاسع عشر. واختار بطلا يقود البلاد حتى يرحل القنصل البريطانى، مستخدما آخر صناعات إنجلترا نفسها: المدفع، والبارود، والقطع البحرية، بل يثبت قبل ذلك قدرته على نفى خصومه، وإعدام الخونة، وقيادة من حوله لتنفيذ خطته فى الحكم، وفى مواجهة الخصوم والأعداء والجواسيس والخونة.

وبالتالى تصبح كل ألاعيب السرد ـ من اختيار السياق الزمانى والمكانى، واختيار هذه الأنواع من الشخصيات، وإدارة الصراع الدولى والمحلى من ناحية، والصراع داخل قصر الباشاوات من ناحية ثانية، والإيمان بضرورة صياغة الحوار باللهجة العراقية من ناحية ثالثة ـ تصبح هذه الأدوات، وتصبح طرق إدارتها، وسيطا ممتعا يكشف عن فهم لما يحدث الآن من صراعات دولية. وهنا يظهر السرد قناعا يستخفى وراءه هدف النص. إذ لم يكن التاريخ ـ وحده ـ قناعا، بل نرى الرواية كلها، رغم طولها المسرف، قناعا فنيا ينسج الكاتب خلاله تضفير العلاقة بين الواقع والتاريخ، بين الآنى والسابق من حوادث المنطقة العربية.

وليس من قبيل المصادفة أن يحشد هذا الكم من الحكم والأمثال والعبارات ذات المعانى المتعددة، على لسان الشعب العراقى الذى يختزن داخله تاريخا أقدم من داود باشا، منذ فتحت العراق بجيش أبى مسلم الخرسانى (١٣٢هـ) ليبدأ عصر العباسيين تحت القيادة الفارسية، ثم سقوط العاصمة بغداد على يد المغول أو التتار (٦٥٦هـ) ليبدأ تاريخ طويل جديد من الاستعمار والصراعات الدولية حتى يأتى الحاكم التركى.

ولا تبعد هذه الرؤية التاريخية عن عنوان الرواية "أرض السواد": أرض الخير والخصوبة. وأرض السواد من الفقراء، وأرض السواد من الأحزان. وهذا دليل على خطة الكاتب؛ أعنى أن السرد قناع.

الهوامش

ولد عبد الرحمن منيف ١٩٣٠، وأصدر روايته الأولى ١٩٧٣، وتوفى ٢٠٠٤ أى أصدر عمله الأول بعد أن أنهى دراسته عن النفط واقتصادياته، وقد بلغ الثالثة والأربعين من عمره، ثم واصل مشروعه لأكثر من ثلاثين عاما

(١) تودوروف، مقولات فى السرد الأدبى، ت: الحسين يحيى؛ وفؤاد صفا، سلسلة آفاق، اتحاد كتاب المغرب ١٩٨٨، ص ١٨.

أرض السواد .. أرض الناس

حاتم عبد العظيم

إن أكثر المقتضيات السردية بروزاً ولفتاً للانتباه في رواية أرض السواد لعبد الرحمن منيف هو الراوي الذي يضطلع بكافة المهام السردية داخل النص، ومن ثم فسوف نعاين نوع الراوي المعتمد عليه في هذه الرواية بأكثر تحديد ممكن، وكذلك سنعاين قدرته على تقديم الوحدات السردية لا من خلال المقاطع التي تقدم مسيرة الأحداث والوقائع فحسب، بل من خلال الإشارة أيضاً إلى الشخصيات التي تُفعّل هذه الأحداث بحضورها وحركتها في الفضاء السردي.

وإذا لم يعتن الراوي بتقديم مقاطع وصفية تقف على ملامح المكان لتظهره مستقلاً عن الأحداث أو لتؤطره كديكور أو كخشبة مسرح تحتوي أفعال الشخصيات، فقد اعتنى بوضوح بتقديم المكان في علاقة وطيدة بحركة الشخصيات، وكذلك بأفعالها التي جعلت المكان غير مستقل عن هذه الحركة، ومن ثم كان مصطلح الفضاء هو أكثر المصطلحات قدرة على تعيين المكان في علاقته بالزمان من خلال أفعال الشخصية. وكي نقف على تحديد واضح لهذين المقتضيين (الراوي والفضاء) سنقدم عرضاً نظرياً لأهم الأفكار التي تحدد وضعية الراوي في النصوص السردية، وكذلك وضعية الفضاء بوصفه مصطلحا أكثر قدرة على تعيين المكان في علاقته بالحركة التي تظهر فيه، ومن ثم سنقسم هذه القراءة إلى جزءين: الأول خاص بالراوي، والثاني خاص بالفضاء السردي.

ولأن الرواية هي أرض الناس أو أرض الشعب فقد اعتمدت على عدد كبير من الشخصيات التي يمكن تقسيمها إلى شخصيات مرتبطة بالسلطة مثل: داود باشا، وسيد عليوي آغا، وعزرا أفندي، وناطق أفندي، ونادر أفندي، وغيرهم من الشخصيات التي ارتبطت بتطور شكل السلطة وما تعرضت له من أحداث ومؤامرات، وشخصيات ترتبط بالبليوز (مبنى القنصلية الإنجليزية) مثل: ريتش القنصل البريطاني، وماري زوجته، وميناس المترجم، وغيرهم مع شخصيات تتعاون مع القنصلية مثل روجينا، وأخيراً شخصيات تمثل شعب العراق، وهي أكثر الشخصيات من حيث العدد وأوفرها من حيث دوران الأحداث، وما يتعرض له الشعب من ضغوط طبيعية مثل فيضان النهر، أو من حوادث عاطفية تثير الشجن والحزن مثل مقتل بدري المرافق الأول للوالي وابن الحاج صالح العلو، وغير ذلك من مواقف وأحداث سوف نعرض لها لاحقاً للتعرف على طبيعة الشخصية العراقية كما رسمها عبد الرحمن منيف في أرض السواد.

وكما قدم المؤلف عدداً كبيراً من الشخصيات قدم مساحة كبيرة من الفضاء السردي، ذلك الفضاء الذي بات أكثر حضوراً بأفعال الشخصيات وحواراتها داخل المكان: فقدم فضاء السراي وفضاء القلعة، كما رسم صورة للنهر وللشلالات التي ينحدر منها، كما قدم المقهى والشوارع والأزقة والبيوت وثكنات العسكريين، كما قدم فضاء القنصلية، وكان شديد العناية بمظاهر الطبيعة في شمال العراق وملامح الطقس الذي يبدو في كثير من الأوقات متطرفاً كما هو في الصيف شديد الحرارة بسبب قوة أشعة الشمس أو كما هو في الشتاء شديد البرودة، وكان الراوي في كل ذلك يملأ السرد بكثير من المشاهد الوصفية.

١- الراوي في أرض السواد

لأن الخطاب الحكائي Narrative Discourse يقدم- بالضرورة- قصة محكية، فإن ذلك يفترض- بداهة- وجود شخص يحكي، وشخص يُحكَى له، أي وجود تواصل بين: طرف أول يدعى راوياً Narrator، وطرف ثان يدعى مروياً له Narratee، والسرد هو الكيفية التي تروى بها القصة عن طريق هذه القناة[١]. ومن ثم فإن الخطاب السردي لا يتحدد فقط بمضمونه الحكائي، ولكن- إضافة إلى ذلك- بالطريقة التي يقدم بها. لذلك تذهب ميك بال Mieke Bal إلى القول بأن الراوي هو أكثر المفاهيم مركزية في تحليل النصوص السردية، وذلك من خلال هوية الراوي ونمط هذه الهوية المشار إليها في النص، فالراوي هو صاحب هذه الاختيارات الضمنية التي تزود النص بشخصيته المميزة[٢]؛ فالسارد أو الراوي هو الذات الفاعلة لهذا التلفظ الذي يمثله كتاب من الكتب... هذا السارد هو الذي يرتب عمليات الوصف؛ فيضع وصفاً قبل آخر، رغم تقدم هذا على ذاك في زمن القصة، والسارد هو الذي يجعلنا نرى تسلسل الأحداث بعيني هذه الشخصية الروائية أو تلك، أو بعينيه هو دون أن يضطر إلى الظهور أمامنا، وأخيراً هو الذي يختار أن يخبرنا بهذه الانقلابات أو تلك عبر الحوار بين شخصيتين، أو عن طريق وصف موضوعي[٣].

الراوي - إذن - يتمتع بسلطة لا يتمتع بها أي مكون نصي آخر أو أي أداة سردية أخرى تنتمي إلى سرد من السرود، يصدق هذا التقديم على أشد النصوص إخفاءً للراوي؛ فليس ثم سرد دون سارد يهيمن على مجريات سرده، فأي تلفظ أو تسجيل لذلك التلفظ يقتضي شخصاً يتلفظ به. "وحتى حين يقدم نص قصصي مقاطع من حوار صرف، أو حتى مخطوط وجد في زجاجة، أو رسائل منسية أو يوميات، فثم إلى جانب المتكلمين، أو كتاب هذه الرسائل، سلطة راوية أكثر سمواً، مسئولة عن الاستشهاد بالحوار أو نسخ ذلك التسجيل المكتوب"[٤] وبسبب هذه السلطة لا يدرك القارئ المتن الحكائي إدراكاً مباشراً وأولياً. فثم دائماً إدراك سابق لهذا المتن هو إدراك السارد، أما إدراك القارئ فمرهون في تحولاته بتغير موضوعات السارد واختلاف أنواع العلاقات التي يقيمها مع شخصيات عالمه التخييلي[٥].

يعرف البعض الراوي بأنه: ذلك "الشخص الذي يروي الحكاية، أو يخبر عنها، سواء كانت حقيقية أم متخيلة. ولا يشترط أن يكون الراوي اسماً متعيناً؛ فقد يكتفي بأن يتقنع بصوت أو يستعين بضمير ما يصوغ بواسطته المروي "[٦]. على أن هذا التعريف لا يتسم بالدقة لأمرين: أولهما - يرتبط بإطلاق صفة الشخصانية دون احتراز بما يوهم بالمساواة بين الشخصية بالمعنى الاجتماعي والنفسي وشخصية الراوي التي هي مكون نصي، أو أداة من أدوات السرد. أما الأمر الثاني - فهو مرتبط بالقول بأن الراوي يستعين بضمير ما، وكأن ثمة اختيارات أمامه يمكنه الاستعانة بها ممثلة في عدد من الضمائر يخطئ البعض في تقسيمها نوعين: الضمير الشخصي First Person، وضمير الغائب Third Person. والواقع أن الراوي لا يستعين إلا بضمير المتكلم؛ لذلك تقول ميك بال:

"إن مصطلح الراوي بضمير الغائب هو عبث؛ فالراوي لا يكون هو أو هي، وفي أفضل الأحوال يمكن القول بأن الراوي يمكنه أن يروي عن شخص آخر - هو أو هي - وهذا بالطبع يتضمن أن التمييز بين السرود عن طريق الراوي بالضمير الشخصي أو الراوي بضمير الغائب تمييز لا أساس له من الصحة "[7]، وفيما عدا هذين الأمرين يُقبل تعريف "عبد الله إبراهيم" للراوي.

وتحرياً للدقة تُعرف كنعان الراوي بقولها: "أعرف الراوي- على نحو أصغر- كأداة- على الأقل- تروي أو تلتزم بنشاط ما يخدم حاجيات السرد"[8]؛ فالراوي أداة سردية كالمروي له والشخصية...... الخ.

والراوي لا يروي فقط، بل يقوم أيضاً بنشاط آخر يخدم حاجيات السرد؛ ذلك النشاط يظهر في نقل حوار عبر الإشارة إلى قائليه أو دون إشارة مطلقاً، حين يبرز الحوار باعتباره نتيجة لسرد سابق يظهر شخصين يؤدي بهما الحدث إلى إنشاء حوار، فوق ذلك يستطيع السارد أن يروي حواراً بلغته هو لا بلغة الشخصية، ويسمى الحوار في هذه الحالة "خطابًا حرًا غير مباشر" Free Indirect Discourse.[9] هذا إضافة إلى الوصف والتأمل، كل ذلك من الأنشطة التي يقوم بها الراوي خدمة لمتطلبات السرد؛ لذلك يميز الشكلاني الروسي توماتشفسكي بين نمطين من السرد: سرد موضوعي Objective Narrative وسرد ذاتي Subjective Narrative. في الأول يكون الراوي مطلعاً على كل شيء حتى الأفكار السرية للأبطال، وهذا هو الراوي الذي سنعاينه في أرض السواد، أما في الثاني، فإننا نتتبع الحكي من خلال عيني الراوي متوفرين على تفسير لكل حدث: متى وكيف عرفه الراوي[10].

وبالنظر إلى هذه التحديدات النظرية لمصطلح الراوي وللأدوار التي يمارسها في السرد سنقف على الملامح التطبيقية لدور ذلك الراوي في رواية أرض السواد.

اعتمدت الرواية في تقديم السرد على راو عليم قادر على سبر أعماق الشخصية؛ ومن ثم معرفة ما يدور بداخلها والتعبير عن أهوائها وأحلامها وطموحاتها، وفي هذا السياق يصبح الراوي > الشخصية؛ لأنه يعرف أكثر مما تعرف هي؛ فهو يعرف الأحداث قبل وقوعها، كما يعرف الأدوار التي تقوم بها الشخصيات في خفاء من بعضها بعضا، وهو يقدم لنا معرفة تفوق معرفة الشخصية، ولأن الراوي في هذه الرواية راو عليم فقد كانت تدخلاته بالتعليق أو بالتعبير عن أحلام ورؤى الشخصيات، أو حكاية أقوالها وما تهجس به نفوسها، كانت تدخلاته كثيرة إلى الحد الذي جعل المؤلف يمرر حكمه وخبراته تجاه الحياة على لسان الراوي من خلال تعليقه على الأحداث أو تقييم شخصية من الشخصيات.

ويُظْهِرُ الراوي صعوبة حكم شعب كشعب العراق من خلال سرده لما يعتمل في صدر داود باشا وأفكاره، بينما كان يسبح في رحلة الأماني: "ولأن العبء كبير، كانت تراوده أحلام لا تخلو من غرابة في بعض الليالي: ماذا لو كان العراق في مكان آخر من هذا العالم، ألم يكن حكمه أيسر؟ وماذا لو كان فيه بشر من طبيعة أخرى، ألم يكن ذلك أسهل؟ هكذا كان يحلم ويتمنى. ويبالغ في بعض الأحيان؛ ليصل إلى مدى حين يعود منه يعود بفرح يشوبه بعض الحزن. إذ يتمنى..."[11].

إن قائل عبارة "كانت تراوده أحلام..." هو الراوي القادر على معرفة ما يدور في ذهن الشخصية من أمانيّ وأحلام. أما العبارة التي تبدأ بقوله: "ماذا لو كان العراق..." فيمكن عدها منولوجاً داخلياً تهجس به الشخصية بداخلها. أما الجمل التالية لقوله: "يشوبه بعض الحزن..." فلا تدخل ضمن المنولوج؛ لأنها كلمات الراوي التي تعبر عما يدور بداخل الشخصية دون أدنى إشارة إلى أن الملفوظ ينتمي إلى أقوال شخصية داود باشا. الراوي إذن هو الذي يعبر بالكلمات عن الأفكار؛ إذ يقول: "لو أن الشمس في بغداد أرحم وأقل توهجاً، لو أن الأرض لا تتملح بهذه السرعة أو بهذا المقدار، لو أن الأنهار تفيض في غير هذه الأوقات من السنة؛ إذ بدل أن تحمل مياه

الفيضان الخير والبركة للزروع التي نمت، تحمل إليها اللعنة والدمار، وتجرف معها كل ما بنته يد الإنسان، لو أن البدو أبعد، ولا يعرفون الطرق المؤدية للمدن، لو أن التاريخ أخف حملاً، ولا يجهض الذين يحملونه إلى هذه الدرجة، لو أن الذين يعيشون فوق هذه الأرض أقل مذاهباً وأعرافاً وألواناً... لو أن ذلك حصل لما استطاعت إسطنبول أن تبقى وأن تسيطر، أن ترسم وتحكم، ولما استطاع غيرها أن يفكر بالغزو..."[12]. وإذا كان هذا المقتطف يعبر عن هواجس داود باشا وأمانيه، فإن الراوي يؤكد الطبيعة الصعبة لشعب العراق حين يعلق على الأحداث بقوله: "صحيح أن أهل العراق أصعب أقوام الأرض وأكثرهم شراسة وجنوناً"[13].

والراوي يقوم بتحديد ملامح الشخصية حين يضفي عليها بعض الملامح التي تضعها في إطار معين، ويعتمد أيضاً في إبراز صورة الشخصية لا على التعليق الخارجي، بل من خلال ما تتلفظ به الشخصية أو بالأحرى ما يسنده الراوي من فعل كلامي للشخصية: فالراوي يقدم داود باشا على أنه شخصية متدينة، على العكس من الوالي السابق سعيد باشا، وهو يتمتع بهذه الشخصية الطامحة التي تتسم بالقوة والمهابة، كما لا تخلو من قدرة على لفت الانتباه إليها: "رغم أن داود يحب الشعراء ولهم عنده منزلة تفوق غيرهم بكثير إلا أنه لا يحب طريقتهم في التفكير أو التصرف؛ فقد خلق لكي يبني بلداً وينشئ دولة، لا أن يسيطر عليه بيت من الشعر، لا يعرف متى يقتلعه النسيان من ذاكرة البشر... لا يكتفي بذلك فقط، خلق داود لا لكي يقول أبياتاً من الشعر، وإنما ليقال فيه الشعر؛ خلق لا ليكتب التاريخ، وإنما ليصنعه، وبعد ذلك يأتي المؤرخون ليقولوا: هذا ما صنعه داود، ويبدأون بالكتابة والتعداد إلى أن يتعبوا"[14]. إن طموح شخصية الوالي يتجاوز ما هو آنيّ ليرسم للمستقبل حدوداً هو وحده القادر على إنشائها؛ ومن ثم هو القادر على تأكيدها في التاريخ.

وقد عُني الراوي بإظهار هذا الوالي الذي جيء به من جورجيا، ثم تربى في كنف سليمان باشا الكبير - عُني بإظهاره في صورة إنسان يعتد بالدين ويُحكم شرع الله ويخاف من الآخرة، لقد تعمد الراوي إظهار هذه الصورة في أحيان كثيرة من الرواية، خاصة إذا أراد أن يقوم بعمل للدين رأيٌ في إقامته أو منعه؛ لذلك يُسند الراوي إلى الوالي قوله: "المهم ألا ينسى الإنسان آخرته، ولا بد أن يتذكر: وراء كل حياة موت، وما يفيد الإنسان إلا ما سعى، والسعي هو الذي يشفع ويوسع القبر ويخفف الحساب ويقود إلى الجنة"[15]. هكذا يخاطب داود باشا كاتبه، وهو في حقيقة الأمر يخاطب نفسه إذ يسند له الراوي مثل هذه الأقوال من حين إلى آخر. ولا يقف رسم حدود الشخصية عند ما يتلفظ به داود باشا، وإنما يمتد إلى أبعد من ذلك إلى الطريقة والمكان الذي تعرف فيه داود باشا قبل أن يصبح والياً على فيروز خادمه الذي ينقل إليه عبر كلمات قليلة ما يحدث في السراي؛ فيقدم فيروز- وهنا يصبح هو الراوي- الطريقة التي تعرف بها على داود بقوله: "كنت أوفي نذراً لأمي: أن أسقي العطاش في مسجد سيدنا عبد القادر لمدة ثلاثة أيام، وخلال الأيام الثلاثة كان يصادفني ذلك الشيخ فأقول له: ماء منذور، أتشرب يا سيدي؟ كان يتناول الطاسة ويشرب. في اليوم الثالث صادفته مرتين... وقد شرب في المرتين وقال: ليبارك الله من وفى عهداً وسقى عبداً... كانت يده وهي تمتد إلى الماء تشكر الخالق على نعمه؛ إذ كان يبسط كفه جميعها شكراً وامتناناً، ويقول: إذا جرى الماء بين الناس، إذا لم يحبسه إنسان، بعد أن منّ به خالق الأكوان، فأمة الإسلام بخير ولو بعد حين"[16].

ويضع الراوي الرتوش النهائية لصورة الوالي المتدين حين يذكر كيف أنه أصبح يتطرق لمواضيع مرتبطة بسير المتصوفة وشعرائهم، بل تلاوته للأوراد التي جعلته يشعر كأنه بلا وزن ويكاد يطير؛ فقد "أصبح أكثر ميلاً إلى إطالة السهر مع ضيوفه، والتطرق إلى موضوعات متعددة، بما فيها سير بعض المتصوفة وأشعارهم، أكثر من ذلك شعَر الباشا أن صلواته والأوراد التي يرددها

أخذت تُدخل الطمأنينة إلى قلبه، وأنه خلال ذلك يدخل في عالم من النور يجعله خفيفاً يكاد يطير"[17].

لا يقدم الراوي شخصية داود باشا على أنها شخصية تعتد بالدين فقط، وإنما يضفي عليها ملامح العالم الوقور الذي يقدر العلم والعلماء، كما يقدمه لنا على أنه شخصية منفتحة على الفن من خلال إعجابه وتقديره للشعر والشعراء، وكيف لا وقد كانت صورة الخليفة في الدولة الإسلامية حتى نهايات العصر العباسي صورة ثرية من حيث علاقتها بالفقه والفلسفة والشعر وغير ذلك من علوم وفنون. لقد قدم الراوي شخصية داود باشا بطريقة تعيد إلى الذاكرة صورة مشرفة لخلفاء الدولة الإسلامية وولاتها في أبهى عصورها. وداود باشا لا ينظر إلى الشعر بما هو فن فحسب، بل ينظر إليه بنظرة نفعية: فهو يقدر فعل الشعر فيمن يسمعه، وكيف أن الشعر خلد ذكر أشخاص بأعينهم وحوادث بعينها؛ لذلك لا يكون غريباً أن يقول، وهو يحرض شعراء بغداد على القول: "من كان ليذكر كافور لولا المتنبي؟ ومن هو المعتصم لولا أبو تمام؟..." في حالات معينة الشاعر هو الذي يعطي للموقعة الحربية أهميتها، يجعل الناس يتذكرونها ويتحدثون عنها بعد مرور مئات السنين، حتى لو زال مكانها، أو لا أحد يعرف موقعها؛ لأن الشعر يبقى وغيره يزول"[18].

ولم يكن عداء داود باشا للبدو قائماً على مناوءتهم للحكم والرغبة في تقويضه وعدم سداد ما ينبغي أن يقوموا بسداده من ديون أو ضرائب؛ كان عداؤه لهم مبنياً على معرفة دقيقة بأعماق البدو ورغباتهم الشريرة في الهدم والتحطيم؛ فهم من وجهة نظره- ومن وجهة نظر الراوي بداهة – "ماكرون كالثعالب: حين لا يستطيعون مواجهة القوة التي تقابلهم يُبدون الندم والطيبة والوداعة، ويقسمون أغلظ الأيمان أن لا يعودوا للعصيان مرة ثانية، ولا تستغربوا إذا رأيتم بعضهم يرمي عقاله ويبكي طالباً العفو والمغفرة... لكن إذا تمكنوا مرة أخرى ينسون أقوالهم وأيمانهم وكل الوعود التي أعطوها ويتحولون إلى وحوش: يقتلون وينهبون ويدمرون كل ما يصادفهم"[19]؛ فالبدو الذين يعلنون العصيان من حين إلى آخر هم أعداء للاستقرار والمدنية تمتلئ أرواحهم بالرغبة الدائمة في حياة همجية لا تعتني بتماسك الدولة أو قوتها، وهم فوق ذلك لديهم قدرة فائقة على الخيانة.

وكما قدم الراوي عداءً مبرراً قائماً على تقدير صحيح ودراية دقيقة بأحوال البدو وطرائق تفكيرهم، فإن عداء داود باشا لرجال البليوز (القنصلية البريطانية) مبنيٌ أيضاً على معرفته بقدرتهم على التآمر ورغبتهم في تدجين الوالي حتى تكون أفعاله وطريقة حكمه ملائمة لرغباتهم، وبالتالي للرغبات الخاصة بالملكة البريطانية، ومن ثم يجعل الوالي عيوناً على القنصل وعلى من يتصل به من رجال السراي، وهذا هو ما جعله يكشف المؤامرة التي اشترك فيها سيد عليوي قائد الجيوش مع ريتش القنصل الإنجليزي من خلال روجينا أداة الاتصال بينهما، لكن الوالي يفطن سريعاً إلى المؤامرة لتصبح أدوات الاتصال هي شاهد الإثبات على خيانة عليوي؛ ومن ثم يتم إعدامه من جراء خيانته. وإذا كان إعدام سيد عليوي قد شفى غليل الباشا بعد أن تيقن من رغبة سيد عليوي في قلب الحكم والاستيلاء على السلطة، فقد شفى إعدامه أيضاً غليل قاطني حي صوب الكرخ ورواد قهوة الشط؛ إذ ثبت أن سيد عليوي نفسه هو الذي أمر بقتل بدري ابن الحاج صالح العلو؛ بدري الذي كان المرافق الأول للباشا، غير أنه أمر بنقله إلى الجنوب ضمن من انتقل مع سيد عليوي بقصدٍ ظاهر هو السيطرة على البدو والقبائل هناك، وبقصدٍ خفيٍ هو معاقبة بدري بسبب زيارته بيت روجينا. وفي الجنوب يُدعى بدري للدخول ضمن التشكيل المناوئ لحكم الباشا، لكنه يرفض، وذلك قبل زفاف عروسه زكية ووصولها إلى حيث يُمضي بدري خدمته، فيأمر سيد عليوي بقتله ليتحول العرس إلى جنازة يفقد فيها والد بدري و والدته وعروسه رشدهم جميعاً لما وجدوه مسجى

في دمائه؛ فوضعوه فوق السرير الذي أعد للزفاف ثم قاموا بدفنه، وعادت الأسرة لا تملك إلا شجونها وهذيانها بموت الابن الذي كان مفخرة أبناء حي صوب الكرخ.

لقد أتى قتل سيد عليوي قائد الجيوش عقاباً لأمرين: الخيانة، وقتل بدري. وهنا يضطلع الراوي برواية الكيفية التي أشيع بها خبر قتل سيد عليوي الذي كان خبراً سيئاً بالنسبة للقنصل وخيراً مريحاً لأهل بدري: "ولما كان هذان الطرفان (يقصد القنصل وكرمنشاه) ـ وإن بتوقيت مختلف ـ قد أمضهما الأسى لإعدام الآغا، فإن رجال الباشا لم يتأخروا في نشر الخبر في الأسواق والمقامي، وكانت زيارة خلف إلى بيت الحاج صالح العلو، ثم إلى قهوة الشط، وما أبلغه للأسرة، ثم الذي قاله أمام الكثيرين في القهوة، تأكيداً لنهاية الآغا، والذي كان وراء مقتل بدري، وقد اعترف بذلك الرجل الذي يعتمد عليه، وقريبه، غائب المحمود؛ إذ أقر أمام الباشا أن الآغا هو الذي أصدر الأمر بقتل بدري، وقد نفذ القتل اثنان من رجال الحماية، ولكي لا يعرف أحد، وليطوي الموضوع نهائياً، استدعى الآغا هذين العنصرين، وبعد أن أثنى عليهما وامتدح شجاعتهما، وعد أن يكافئهما. وما إن أدارا ظهريهما، بعد أن أديا التحية، حتى سحب الآغا مسدسه وأطلق أربع أو خمس طلقات أردتهما قتيلين، وقال بتشف، وهو ينفخ فوهة المسدس: اقطع رأس تموّت خبر"[20].

بعد أن يقتل الوالي سيد عليوي آغا يصبح أمام رجاله وكذلك أمام ناس الولاية مثالاً لتطبيق العدل، لكنه يصبح أمام البليوز والياً مختلفاً عن الولاة السابقين عليه؛ إذ يرفض داود باشا الانصياع إلى رغبات القنصل، ويزداد الأمر تأزماً حين يقرر داود معاملة تجار البليوز من حيث الضرائب والرسوم المقررة عليهم، كما يتم التعامل مع غيرهم من التجار. وهنا تشتد ملامح الأزمة بين السراي والبليوز لتنتهي بخروج ريتش القنصل الإنجليزي من العراق بعد أن يقرر قطع التعامل مع الوالي، وما إن يبدأ القنصل بالخروج من بغداد حتى يفرح البسطاء من الناس الذين ينظرون دائماً إلى البليوز ورجاله بحزن وتوجس شديدين.

وإذا كان السارد (الراوي) قد رسم ملامح شخصية الوالي والشخصيات الأقل منه أهمية بجودة ودقة شديدتين، فقد رسم ملامح شخصيات السواد ـ أي الجمهور من الناس ـ بالدقة والجودة ذاتهما، وهنا يُظهر السارد العديد من الشخصيات البسيطة؛ ليعبر من خلالها عن عشق المؤلف لأرض السواد ولشخصيات هذه الأرض.

إن مجمل الصفات التي قدمها السارد لرواد "قهوة الشط" وقاطني حي صوب الكرخ تُهيئ السرد للحديث عن شخصيات بسيطة ومعبرة عن وجدان الإنسان العراقي، وخاصة أهل بغداد: فهم إذا حلت مصيبة بأحدهم فإنهم يصبحون أسرة واحدة، وهذا بعينه هو ما حدث بداية من وقوع "بدري" في حب نجمة وانتهاءً بقتله. فهذا هو بدري يقص على سيفو كيف أنه أغرم بالراقصة نجمة التي أحيت مع غيرها الحفل الذي أقامه سيد عليوي بمناسبة النصر، ويعجب سيفو من أمر بدري؛ إذ كيف يقع في حب امرأة من هذا النوع، وتمر الأحداث فيكتشف بدري أن نجمة لا تعدو أن تكون امرأة تعطي نفسها بيسر إلى من يطلبها؛ فيراها بعد أن انتقلت إلى طلعت باقة في بيته الذي اتخذه أثناء توجه قوات الجيش ومعهم سيد عليوي آغا إلى الجنوب، وما إن قتلت نجمة حتى عاد بدري في إحدى إجازاته وقد قرر الزواج، هنا يجتمع رواد قهوة الشط، وتبدأ أم بدري في زيارة من يمكن أن تجد عندهم عروساً لابنها، وهنا تظهر ملامح طقوس الزواج: حيث تتبارى أمهات الفتيات التي يتوقع أن يقع اختيار أم بدري على إحداهن في إظهار مفاتن بناتهن ونظافة بيوتهن، إلى أن يقع اختيار أم قدوري والدة بدري على زكية. وفي طقس احتفالي تزور أم زكية وابنتها بيت أم قدوري ليتعرف العريس على عروسه، وفي أثناء ذلك يتبارى أصدقاء بدري ورواد قهوة الشط في تقديم الخدمات، خاصة الأسطى إسماعيل حلاق الحي وسيفو والأسطى

عواد وحسون وغيرهم، ثم ما إن يقتل بدري في الجنوب حتى يلتفت أولئك الأشخاص حول والده الحاج صالح العلو حاملين هم ضعفه وشحوبه واعتزاله عن الناس. وهنا يظهر تماسك أهل حي صوب الكرخ؛ حيث يتحول الحزن على بدري إلى حزن عام يلف كل وجوه من عرفه من أبناء الحي، هكذا يواجهون أحزانهم كما يواجهون أفراحهم.

ومع تقدم الأحداث، خاصة في الجزء الثاني من الرواية، يصبح أهل صوب الكرخ هم مدار الحكي، لتظهر لهجة أهل العراق على ألسنة شخوص الرواية في حواراتهم. وقد مثلت هذه اللهجة قدراً من الصعوبة في فهم ما يقال، لكن ذلك القدر سريعاً ما يتبدل مع اعتياد هذه اللهجة التي يستطيع القارئ أن يفك مغاليقها مع تطور السرد وتوالي الحوارات بين الشخصيات. واستطاع عبدالرحمن منيف أن يجسد نزعة النزق المرتبطة بتلفظات أهل العراق: يظهر ذلك من خلال الحوارات التي تدور بين ناس صوب الكرخ، خاصة سيفو سقاء الحي الذي تحول مع مضي السرد قدماً إلى مهمة أخرى هي الاعتناء بالحاج صالح العلو ومشاركة ذنون الفنان المثقف في صناعة التماثيل، من ذلك النزق الذي تم التعبير عنه كثيراً في حوارات الشخصيات ما قاله سيفو وما رد به ذنون في حديثهما عن فيضان النهر وما خلفه من دمار في العام الماضي، يقول سيفو: "الله يمتحن عباده، لكن ما أدري ليش شاد ويا أهل العراق، وكأنهم أولاد الضرة فشنو القصة، ما تفهموني... قال ذنون كأنه يكلم نفسه: – هذا مو من البارحة ويوم، هذا من أيام نوح وطوفانه الأول، وسبحانه واقع بينا بق، ولا بد تكون له معنى سالفة...– على كيفك أبو عمر، رد الأسطى عواد، لأنه سبحانه ما يسوي فد شي إلا بيه حكمة وله غاية، ومثل ما قالوا من قبل: المصيبة اللي ما تكسر تقوي؛ فيجوز سبحانه وتعالى يريد يمتحن أهل العراق، يختبرهم شقد يتحملون، وبعد ما يتأكد يجازيهم. قال سيفو بحدة– يا أبو نجم: كثر الدق يفك اللحيم، وخاف سبحانه وتعالى راح زايد، والناس ما عاد بيها حيل"[21].

لا يقدم الحوار الذي أسنده الراوي إلى شخصيات الحكي لهجة أهل العراق فحسب، وإنما يمارس الحوار وظيفة ثانية تظهر بوضوح عندما يسند الراوي حواراً طويلاً يحمل في طياته تأملات هذه الشخصية أو تلك، وكذلك مواقفها تجاه الحياة. ولا شك أن مثل هذه التأملات إذا أريد لها أن تظهر على لسان الشخصيات أن تطول مساحة الكلام الذي تتلفظ به الشخصية؛ حتى يصبح قادراً على حمل هذه التأملات، وقد ظهرت هذه الخصيصة في كلام ذنون على وجه التحديد، فهو المثقف الذي يمتلئ بيته بالكتب وبلغات مختلفة، وهو أيضاً الذي يلجأ إليه الأسطى إسماعيل كي يقرأ الرسالة التي وصلت إلى حسون، وقد كتبت بلغة اختلفوا في تمييزها، ولأن ذنون هو المثقف الذي يهتم بالفن فإن لغته تمتلئ بالدلالات: من ذلك ما علق به عندما سمع عن التردد المرضي لزينب كوشان على السراي أملاً في حل مشكلتها المتمثلة في استرداد أملاكها من سيد عليوي آغا، فيعلق ذنون على عبثية سلوك الإنسان على الأرض، وكيف أن الحيوانات الأقل منه تتعلم وتتمتع بذكاء أوفر من ذكاء الإنسان: "الطيور والحيوانات، وكل المخلوقات، عدا الإنسان، تدافع عن صغارها والأمكنة التي تبات فيها، ولا يهمها بعد ذلك شيء آخر. أما الإنسان فإنه ينسى في أحيان كثيرة صغاره، وبيته، ويدافع عن شيء يتوهم أنه له، المال، لكن هذا الشيء أكبر من الإنسان وأقوى منه، وهو الذي يحكم الإنسان، في الوقت الذي يتوهم الإنسان أنه الحاكم. ولا تظهر الحقيقة إلا لحظة الموت. يترك الإنسان كل شيء ويمضي. ولا يعرف ماذا سيحصل بهذا الذي تركه، لكنه يذهب إلى آخر، وهذا الآخر يبدأ اللعبة ذاتها؛ لينتهي إلى النتيجة ذاتها. لذلك فإن كل المخلوقات تتعلم، وتصبح أكثر حكمة إلا الإنسان، الذي ولد من العماء والطين. وبعد رحلة من المشقة والعذاب، سيذهب إلى العماء والطين مرة أخرى. وما يقال عن ذكاء الإنسان، بالمقارنة بالمخلوقات الأخرى، مجرد وهم اخترعه الإنسان، ويحاول أن يقنع نفسه به. لذلك فإن حماقات

الذين ولدوا قبل فترة طويلة انتقلت إلى الأجيال اللاحقة، وهذه الحماقات تزيد وتتكاثف لتصبح في النهاية قيوداً على هذا الإنسان، في الوقت الذي تصبح الحيوانات أكثر حيوية، وأكثر قدرة على التحرك والتمتع بالحياة"[٢٢].

ومن الواضح في هذا الكلام الذي قاله ننون الحاج صالح أنه لم ينطق بلهجة أهل العراق، بل قيل بعربية فصيحة، ونظن أن السبب في ذلك هو أن مثل هذا التأمل لا يخص الشخصية فقط، بل تم تمريره خلال الشخصية ليعبر عن أفكار المؤلف في مثل هذه المناسبة، فكان الهم الأكبر هو إنجاز المعنى الذي يرغب المؤلف في الوصول إليه؛ لذلك لم يعتن باللهجة التي يتحدث بها عادة ننون مع أهل صوب الكرخ أو رواد قهوة الشط

٢- الفضاء السردي في أرض السواد

يعد مصطلح الفضاء Space من المصطلحات الجديدة نسبياً على حقل التحليل السردي. وقد آثرت ترجمة هذا المصطلح بالفضاء لأمرين: أولهما ـ هو شيوع هذه الترجمة في الكتابات التنظيرية التي عنيت بتحليل المكان Place، ومن ثم فلم نجد أهمية في البحث عن ترجمة بديلة؛ حتى لا تزداد فوضى ترجمة المصطلح. أما الثاني ـ فيرتبط بتلك الترجمة التي اقترحها عبد الله مرتاض في كتابه "في نظرية الرواية"[٢٣]؛ حيث ترجم مصطلح Space بالحيز، وفي ذلك مخالفة واضحة لمفهوم المصطلح الذي ينزع عن السكون إلى الحركة من جهة، كما ينزع عن المساواة مع مصطلح آخر أكثر شيوعاً هو المكان Place الذي يعمل بوصفه إطاراً ساكناً للحادثة، ويمكن الوقوف عليه باعتباره "ديكوراً" يؤطر الفعل السردي فكلمة حيز لا تشير مفهومياً لما يتمتع به الفضاء Space من سمات أكثر عمومية وحركية عما يتمتع به المكان؛ إذ تشير هذه الكلمة إلى التأطير بشكل واضح.

ومن المفيد في هذا الموضع أن أشير- كما أشار إلى الأمر نفسه عبد الله مرتاض وغيره من الباحثين- إلى أن القراءات النقدية العربية التي عنيت بالجانب التطبيقي على التخييل السردي لم تعالج هذا المصطلح Space ضمن إجراءاتها التحليلية، هذا إضافة إلى أننا لم نجد تقدمة نظرية لفتح آفاق هذا المصطلح في الكتابات العربية إلا تلك التقدمة التي ناوشت التطبيق أحياناً عند حميد لحمداني في كتابه "بنية النص السردي"[٢٤]، ثم تلك المساهمة التنظيرية والتطبيقية التي قدمها حسن بحراوي ضمن كتابه المعنون بـ"بنية الشكل الروائي"؛ حيث خصص الباب الأول من الكتاب لدراسة المكان والفضاء[٢٥]. وفيما عدا هاتين المساهمتين لم نقع على مؤلف عالج هذا المصطلح في الكتابات العربية ضمن تحليله للخطاب السردي حديثاً كان أم قديماً.

يعرف جيرالد برنس الفضاء Space بقوله: "هو المكان أو الأماكن التي تقدم فيها الأحداث والمواقف والمراحل السردية التي تجري... ومن الممكن أن يلعب الفضاء دوراً مهماً في السرد؛ فملامح المكان وكذلك الروابط بين الأماكن التي تذكر يمكن استنباط دلالة لها، كما تعمل بنائياً كموضوع سردي قابل للتحليل أو كأداة من أدوات بناء الشخصية"[٢٦]. على أن هذا التعريف السريع والموجز جداً للفضاء لا يضع أيدينا على فروق واضحة تميز المكان بوصفه مكونا سرديا يشار إليه في المتن الحكائي، والفضاء باعتباره مكونا نصيا يمكن رصده بداخل الخطاب السردي، ومن ثم يفهم الفضاء في تعريف برنس على أنه الحيز المكاني، ويطلق عليه عادة الفضاء الجغرافي؛ حيث يقدم دائماً حداً أدنى من الإشارات الجغرافية التي تشكل فقط نقطة انطلاق من أجل تحريك خيال القارئ، أو من أجل تحقيق استكشافات منهجية للأماكن[٢٧]. إن الفضاء الذي درسه نقاد الشعر ليس فقط هو المكان الذي تجري فيه المغامرة، ولكن هو أيضاً أحد العناصر الفاعلة في تلك المغامرة

نفسها... وتفسير ذلك أن كل قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان، أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني معاً[٢٨].

ومحاولاً أن يفرد تقدمة نظرية للتعريف بالمكان والفضاء، يميز حميد لحمداني بين أربعة تصورات عن الفضاء الحكائي: الأول ينظر إلى الفضاء بوصفه معادلاً للمكان، والفضاء هنا يطلق عليه الفضاء الجغرافي. أما التصور الثاني فيسميه الفضاء النصي وهو لا يقصد به الفضاء في الخطاب السردي، بل هو اشتغال الكتابة على فضاء الصفحة، وهذا التصور- فيما أظن- لا يرتبط بالفضاء المقدم في الخطاب السردي الذي يمكن أن يستدل عليه من خلال معاينة الأماكن في المتن، ومن ثم فالفضاء النصي عند لحمداني يعاين أشكال الكتابة من حيث هي أفقية أو عمودية، كما يعالج أموراً مثل التأطير ومساحة البياض في الصفحة وألواح الكتابة.. الخ. أما التصور الثالث عن الفضاء – كما يقدمه حميد لحمداني- فهو الفضاء الدلالي، وهو فضاء ينتج عن قراءة الصور المجازية وما لها من أبعاد دلالية تفيد في تحليل النص السردي، وهو في ذلك يعتمد على جيرار جينت الذي يرى أن لغة الأدب لا تقوم بوظيفتها بطريقة بسيطة إلا نادراً: فليس للتعبير الأدبي معنى واحد، فهو لا ينقطع عن أن يتضاعف ويتمدد؛ إذ يمكن لكلمة واحدة مثلاً أن تحمل معنيين: تقول البلاغة عن أحدهما إنه حقيقي، وعن الآخر إنه مجازي. هناك إذن فضاء دلالي يتأسس بين المدلول المجازي والمدلول الحقيقي؛ هذا الفضاء من شأنه أن يلغي الوجود الوحيد للامتداد الخطي للخطاب. أما التصور الأخير الذي يقدمه حميد لحمداني فيعاين الفضاء بوصفه منظورا أو رؤية، معتمداً في ذلك على مفهوم الفضاء النصي عند جوليا كريستيفا، وهو الذي يقوم على اكتشاف الموقع الإدراكي للراوي؛ ذلك الموقع الذي يقوم من خلاله الراوي بالهيمنة على عالمه الحكائي بما فيه من أبطال يتحركون على واجهة تشبه واجهة الخشبة في المسرح[٢٩]. غير أن التصورين الأخيرين للفضاء يصعب إدراجهما ضمن مباحث التحليل السردي؛ إذ اتخذا تسمية "الفضاء" دون أن يدلا على مساحة مكانية ترتبط بالسرد أو بما يقدمه من تخييلات تتأسس في المكان أو الفضاء السردي.

وبكثير من الدقة والوضوح تذهب ميك بال في تعريفها للمكان في تناظره مع الفضاء إلى أن المكان يرتبط دائماً بتحليلنا للمتن الحكائي Fabula أو القصة كما يتصور أنها قد وقعت، بينما يرتبط فهم الفضاء بتحليلنا للقصة Story أو الخطاب / أو المبنى الحكائي Sujet. ومن ثم فإن مصطلح المكان "يشير إلى الحيز أو الإطار المكاني الذي يتموقع فيه الممثلون، وكذلك الأحداث التي وقعت، وقد كان ينظر إلى التناقضات بين المواقع والخطوط المحددة لها على أنها وسائل سائدة تساعد في إلقاء الضوء على المتن الحكائي من حيث تحديده وأهميته في تحليل الخطاب. إن مفهوم المكان متعلق بالأبعاد الفيزيائية التي يمكن قياسها حسابياً... وبطبيعة الحال لا توجد في القصص المكتوبة أماكن بالفعل كما هي موجودة في الواقع، ولكن قدرتنا التخيلية تُملي علينا أنه محتوى عليها في المتن الحكائي"[٣٠].

ولأننا بصدد تحليل الخطاب الحكائي في رواية أرض السواد، فإن العنصر السردي الذي سنقوم بتحليله هو الفضاء وليس المكان، ولا يحتفل الراوي بالأماكن من خلال وقوفه بالوصف عليها؛ فالراوي يقدم لنا فضاءات حكائية منها: فضاء المقهى وفضاء الشوارع وفضاء الحي وفضاء النهر، وهي جميعاً فضاءات؛ لأنه يقدمها وقد امتلأت بحركة الشخصيات داخل هذه الفضاءات.

يعبر السارد عن أرض السواد من خلال وصفه للعديد من الأماكن وما يتناوب عليها من طقس يرتبط بفصول السنة والفيضان، وقد أجاد الراوي إجادة كبيرة عندما كان يتوقف بالوصف عند ملامح المكان الذي يتأكد في الذاكرة بسبب فعل الشخصيات وأمزجتها المختلفة في هذه الأماكن؛ لذلك كان مصطلح الفضاء هو الأكثر دقة للتعبير عن الأماكن في علاقتها بالشخصيات، ومن ثم يأتي وصف المكان مرتبطاً دائماً بمن يعيشون فيه؛ لذلك يأتي وصف السارد لقهوة الشط-

ذلك المكان الذي تدور فيه أحداث كثيرة مرتبطة بمن يعيشون في حي صوب الكرخ: "قهوة الشط ليست كأية قهوة أخرى في بغداد: كبيرة متدرجة، وبالغة البساطة والكثافة معاً. وإذا كانت مقاهي الأطراف تماثلها ببعض هذه الصفات؛ فإن ما يميزها عن غيرها الاتساع، ثم إنها دائمة التغير من حيث المزاج، تماماً كماء النهر. عدا عن أن فيها أركاناً وزوايا قوية ثابتة ليس بالجدران التي تنهض عليها، وإنما بالبشر الذين يحتلونها، ويشكلون جزءاً من ملامحها؛ الأمر الذي يعطيها تميزاً إضافياً"[31].

إن زوايا المقهى قوية ثابتة ليس بالجدران، وإنما بالبشر الذين يحتلونها؛ لا ينفصل المكان عن أفعال الشخصيات التي تشكل جزءاً من ملامح المكان؛ لذلك لا يظهر وصف المكان في مقاطع سردية وصفية تتعامل مع المكان بوصفه "ديكورًا" مكملا لعملية السرد، وإنما يظهر المكان باعتباره جزءا لا يتجزأ من تكوين الشخصيات وما تقوم به من أحداث أو مواقف؛ لذلك يأتي الكلام عن قهوة الشط في مقطع آخر من الرواية، لا ليصف ملامح المكان الثابتة من حيث البناء أو الارتفاع أو وضعية المناضد داخل المقهى: "قهوة الشط عالم آخر وحياة مختلفة: مقدار كبير من الكلام، والذي يتخلله الاختلاف، ومقدار أكبر من الأحلام والغضب. ثم هناك مقدار من الجنون. أما أعداد البشر الذين يؤمون القهوة، وفي أغلب الأوقات، في النهار كله ومعظم ساعات الليل، فإنها تكبر وتقل تبعاً لمزاج المدينة وما يقع فيها من أحداث"[32]. الفضاء - إذن - هو المكان حلماً يحل فيه الزمن من خلال أفعال الشخصية؛ لذلك فإن فضاء المقهى فضاء ثري بكمية من يرتادونه من بشر يعيشون في صوب الكرخ.

وإذا أتى كلام السارد عن صوب الكرخ فهو يقدم مقارنة بينه وبين حي صوب الرصافة؛ ليقدم لنا حيين متقابلين: أحدهما غنيّ له سمات جمالية وفنية ترتبط بمن يعيشون فيه، والثاني فقير، لكنه لا يخلو من سمات جمال ترتبط أيضاً بمن يعيشون فيه: "إذا كان صوب الرصافة يفخر باتساعه، وجمال أكثر أحيائه، وبوجود السراي والوالي، وبذلك الكم الكبير من أصحاب المقامات والأولياء والسوق التجاري الكبير، فإن صوب الكرخ لا يشعر بالغضاضة أو النقص، كما لا يشعر بالخوف. صحيح أن قبور الأولياء الذين يرقدون في هذا الصوب لا تحمل زينة، وقد تبدو فقيرة، لكن الأهمية، كما يقول الكرخيون، لا تحددها الحجارة، ولا تقاس بارتفاع الأضرحة، أو كميات الشموع والبخور، إنها تتحدد بمقدار ما تتركه في النفس من أثر، وما تولده في الذاكرة من حنين وأحلام"[33].

إن هذه المقارنة السريعة لاتعبر عن ملامح مكانية تميز كل حي عن الآخر بقدر ما تعبر عن طريقتين في العيش، مفهومين للحياة: مفهوم يرتبط بالحي الغني وبحياة قاطنيه، ومفهوم يرتبط بعبق وبساطة الحي الفقير وما يثيره في الذاكرة من حنين وأحلام.

وببساطة أيضاً يكتشف القارئ ميل السارد وحنينه لحي صوب الكرخ؛ حي الناس البسطاء. وإن بدأ الكلام عن أحد الحيين فإنه مرتبط بأهل الحي لا بملامحه المكانية. "ما يفخر به أهل الكرخ الروابط التي تجمعهم؛ إذ رغم الكثير من النكد والمنغصات الصغيرة التي تقع كل يوم، وتجعلهم يثورون ويشتمون، ويقسم الواحد منهم ألا يقول لخصمه المرحبا، إلا أنه في اليوم التالي ينسى، أو يتظاهر بالنسيان، مع تصميم أكيد، مشفوع بأيمان غليظة في أغلب الأحيان، أن لا يعود إلى مثل هذه الحماقات مرة أخرى، أما إذا واجه الناس المصاعب، وهجمت التحديات، فإنهم يشعرون وكأنهم أسرة واحدة، شخص واحد، وأي أذى يصيب أحدهم يصيب الجميع"[34].

وبهذه الطريقة في السرد عن المكان أو الفضاء - إذا صح التعبير - ينتقل الكلام إلى سرد عن شخوص أهل الكرخ أو أهل الرصافة، ولأن أهل الكرخ هم البسطاء من الناس الذين يحتلون معظم ما ورد في الرواية من أحداث فاهتمام السارد برصد ملامح هذه الكتلة النوعية من ناس بغداد يأخذ

حده، خاصة في الجزء الثاني من الرواية، وهنا يقل سرد الأحداث الخاصة بالسراي أو الوالي ومن يعملون في السراي، لينفتح باب من السرد عن شخصيات صوب الكرخ وخاصة رواد "قهوة الشط":

"ومثل عادتهم أهل صوب الكرخ، خاصة رواد قهوة الشط يتأثرون بسرعة: يحزنون، يرقون، يتسامحون، ويبالغون بالشجاعة والكرم، وعن ذلك تروى القصص. لكنهم وبنفس السرعة، ينقلبون إلى حالة من الجلافة والخشونة، وينسون ما عاهدوا أنفسهم عليه، حتى ليظن من يرقب تصرفاتهم، ويتابع أفعالهم، أن داخل جلد كل واحد منهم أنفاراً وأرواحاً عديدة، قد تزيد على أيام الأسبوع"(٣٥).

وهكذا يتسع السرد بعد أن وقف على فضاءات كثيرة لظهور الكثير من شخوص العالم المحكي، وقد مثلنا لطريقة الراوي في تحديد ملامح الشخصية.

وقبل الانتهاء من هذه القراءة أشير سريعاً إلى تلك المقاطع الشعرية التي صدر بها عبدالرحمن منيف روايته المطولة "أرض السواد"، وهي مقاطع تنتمي لحضارات نشأت ثم بادت ثم نشأ غيرها فوق أرض العراق، وقد أثبت هذه المقاطع الشعرية في توال يشير بوضوح إلى أن هذه المنطقة من الأرض موعودة منذ حضارتها المبكرة بقيام أنماط من السلطة والثقافة والعيش وانهيارها، ما إن يسقط أحدها حتى يبزغ نمط جديد يحمل في أعطافه ملامح حضارة جديدة تهب فتية؛ ليستعيد العراق بهاءه وقوته يوماً بعد يوم.

وقد كتبت هذه الرواية في الفترة من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩؛ أي بعد القصف الأمريكي الأول للعراق ١٩٩١، ومن ثم فإن هذه المقاطع الشعرية التي تصدرت الرواية تؤكد أن هذه الحرب التي تهدمت بها ملامح العراق ليست هي النهاية، ولكن العراق بأرضه وشعبه لا محالة سيقوم فتياً أقوى من ذي قبل؛ فتاريخ العراق تاريخ حروب وقيام حضارات وانهيارها، وبعد كل كبوة تظهر في الأفق قيامة جديدة وقوية.

وتأكيداً لذلك التصور الذي ظهر من خلال الأشعار التي صدر بها منيف روايته تعزف مقدمة الرواية على هذا التصور: حيث تبدأ الرواية بمشهد موت سليمان باشا الكبير في الثلث الأخير من فترة الخلافة العثمانية؛ إذ يجمع أبناءه وأصهاره حوله يوصيهم وصيته الأخيرة، ثم ما تلبث الأحداث أن تمرّ حتى يدخل أفراد هذه الأسرة في صراع دموي على احتلال السلطة، ويعم الفساد، حتى يتولى سعيد باشا الحكم في العراق؛ فيزداد الفساد لا على مستوى السلطة فقط وإنما على مستوى حياة شعب العراق؛ فترتفع الأسعار، وينتشر الفقر، ويعم الهرج، خاصة مع الفيضان الذي يدمر كل ما يقف أمامه، ويحدث كل ذلك نتيجة لاستغراق سعيد باشا في ملذاته الشاذة والمحرمة، ليضرب داود باشا حصاراً على بغداد وعلى القلعة؛ ليستقر له الحكم بعد دخول بغداد وقتل سعيد باشا، ويتم القضاء على أوجه الفساد ليبدأ عصر جديد من عصور العراق الأرض والناس.

الهوامش:

١- حميد لحمداني : بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩١: ص ص٤٥،٤٦.

2-Bal ,Mieke. Narratology , Trans , Christine Van Bohee Men: University of Toron to Press , 1985 , P 120.□

٣- تزفيتان تودروف : مقولات السرد العربي، تـ : الحسين سرحان، فؤاد صفا، ضمن كتاب طرائق تحليل السرد، منشورات اتحاد الكتاب، ١٩٩٢: ص٦٤.

4-Rimmon. Kenan , Shlomith : Narrative fiction , Methuen , London and new Gom , 1983 , p 90.□

٥ - بوطيب عبد العالي: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي، عالم الفكر، مج٢١، ع٤، ١٩٩٣: ص ٣٩.

6- -Bal ,Mieke ,op, cit, p 121.

7- Rimmon. Kenan , op, cit, p 91.

8-Prince , Gerald , A Dictionary of Narratology , Scholar Press , 1991, p 34.

٩- حميد لحمداني : بنية النص السردي، مرجع سابق: ص ٤٦.

10-Prince , Gerald , op, cit, p 65.

١١- المرجع السابق: ص ٦٥.

١٢- عبد الرحمن منيف: أرض السواد، رواية: ج ١ المؤسسة العربية للدراسات والنشر والمركز الثقافي العربي، ١٩٩٩: ص ٣٠٩.

١٣- أرض السواد، ج١ : ص ص ٣٠٩، ٣١٠.

١٤- أرض السواد، ج١ : ص ١٦٩.

١٥- أرض السواد، ج١ : ص ٢٣٧.

١٦- أرض السواد، ج١ : ص ٣١٨.

١٧- أرض السواد، ج١ : ص ٣٢٤.

١٨- أرض السواد، ج٣: ص ٨.

١٩- أرض السواد، ج١ : ص ٢٨٧.

٢٠- أرض السواد، ج١ : ص ٢٨٨.

٢١- أرض السواد، ج١ : ص ٢٨٨.

٢٢- أرض السواد، ج١ : ص ٢٨٩.

٢٣- عبد الملك مرتاض : في نظرية الرواية، عالم المعرفة، ٢٤٠ ع، الكويت، ١٩٩٨.

٢٤- حميد لحمداني : بنية النص السردي: ص ٥٣: ص ٧٢.

٢٥- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت — المغرب، ١٩٩٠.

26-Prince , Gerald , op, cit, p 80.

٢٧- حميد لحمداني : بنية النص السردي: ص ٥٣.

٢٨- حسن بحراوي : بنية الشكل الروائي: ص ٢٨ ص ٢٩.

٢٩- حميد لحمداني : بنية النص السردي: ص ٥٣ ص ٦٢.

٣٠- المرجع السابق: ص ٦٢.

٣١- أرض السواد، ج٢: ص ١٦٤.

٣٢- أرض السواد، ج٣: ص ٢٦٠.

٣٣- أرض السواد، ج٣: ص ١٥.

٣٤- أرض السواد، ج١: ص ١٨٧.

٣٥- أرض السواد، ج٣: ص ١٨٣.

النقد التطبيقى



الأبوة الذكورية والسرد التفسيري
تحليل التجربة السردية لنجيب محفوظ

عبدالله إبراهيم

١. مدخل

اختُلف حول التجربة السردية لنجيب محفوظ، وتضاربت الآراء النقدية حولها، ففيما يراه كثيرون المدشّن الحقيقي لشرعية الرواية في الأدب العربي الحديث، يراه آخرون السدّ الذي حال طويلا دون تجديدها، ودون شيوع الأبنية السردية والأسلوبية الجديدة فيها، وطالما نُظر إلى الرواية العربية بابتذال ودونيّة قبله، فيما تبوأت بعده مكانة كبيرة إلى درجة ذهب فيها معظم النقاد إلى أنها ديوان العرب في العصر الحديث، ولمحفوظ الدور الأول في انتزاع تلك الشرعية. نشر محفوظ أولى رواياته في عام ١٩٣٩، ومرّت تجربته بمراحل متنوعة من ناحية الموضوعات، وطرائق التمثيل السردي: تاريخية، وواقعية، ورمزية، وملحمية. وهي مراحل تداخلت فيما بينها، وفي كثير من الأحيان تفاعلت موضوعاتها، وأبنيتها السردية، والدلالية، والأسلوبية، وهو روائي دائم التحوّل والتجدّد، وما كتب عنه يشكل مكتبة كبيرة تتكون من آلاف المقالات، والبحوث، والكتب باللغة العربية وباللغات الحية الأخرى، ولعلّ أهم الظواهر المهيمنة في تجربته الروائية: تمثيل قيم الأبوّة والذكورة، وتلازمهما، وهو موضوع ظلّ محفوظ يطوّره، ويوظفه في رواياته، فبلغ به درجة لافتة للنظر في رواية "الثلاثية"، ثم هيمن في رواية" أولاد حارتنا "وكُرّستْ الأبوة بصورة نهائية في رواية" ملحمة الحرافيش".

احتفاء محفوظ بموضوع الأبوة القائمة على مفهوم الذكورة، وتثبيت قيمها الصارمة يعتبر أحد المرتكزات الأساسية لتجربته السردية، وترافق التعبير عن هذا المفهوم مع تماسك البناء السردي العام للروايات التي قامت بتمثيل هذا المفهوم، فثمة تضافر لا يخفى بين سيادة مفهوم الأبوة الذكورية والبناء السردي التقليدي في رواياته، ولكن ينبغي الاحتراز من الوصول إلى نتيجة نهائية ومطلقة في هذا الموضوع، فذلك إنما يمثل حقبة من حقب تلك التجربة الطويلة، إذ إن البناء التقليدي، في تجربة محفوظ، راح يتشقق بدءا برواية "اللص والكلاب-١٩٦١" ثم "السمّان والخريف-١٩٦٢"و"الطريق-١٩٦٤" و "الشحاذ-١٩٦٥" و "ثرثرة فوق النيل-١٩٦٦"و"ميرامار-١٩٦٧" وانهار السرد التفسيري في روايات"المرايا-١٩٧٢" و "الحب تحت المطر-١٩٧٣" و "قلب الليل-١٩٧٥"و"حضرة المحترم-١٩٧٥" ثم تشظّى في"ليالي ألف ليلة-١٩٨٢"و" الباقي من الزمن ساعة-١٩٨٢"و"العائش في الحقيقة-١٩٨٥"و"حديث الصباح والمساء-١٩٨٧"وتحول إلى أصداء مكثفة، ومتناثرة، في" أصداء السيرة الذاتية-١٩٩٦"

يبني محفوظ عالما سرديا يتفاقم الانهيار فيه بسبب النوازع الفردية للشخصيات الباحثة عن أدوار خارج منظومة القيم الأبوية السائدة، وتتخبّط الشخصيات في اختياراتها كلما نأت بنفسها عن هيمنة النظام الأبوي، ويغلب أن تنتهي نهايات مأساوية. فالتمثيل السردي يقوم على تنميط قيمي جاهز، والشخصيات تنفلت حينما تسعى لاختراق سلسلة من الأنظمة المهيمنة، كالأسرة، والطبقة، والعادات السائدة، فتقع ضحية أخطاء قيمية، ولا يتردّد محفوظ في دفعها إلى مصائر تعادل تلك الأخطاء، فتصبح موضوعا لعقاب عام يتجسّد في فرد. وكلّ تطلّع فردي، يُكافأ بعقاب صارم، والعالم السردي في روايات محفوظ محكوم بجاهزية أخلاقية خاضعة لهيمنة السيطرة الأبوية بشكلها المباشر أو غير المباشر، والشخصيات تكتسب استقامتها، ليس من مزاياها الخاصة، إنما من مقدار امتثالها للقيم الأبوية، وقد تجلّى هذا الأمر، بأفضل أشكاله في رواية "بداية ونهاية-١٩٤٩" ثم في الثلاثية بأجزائها الكاملة "بين القصرين-١٩٥٦" و"قصر الشوق-١٩٥٧" و"السكرية-١٩٥٧" وفي رواية "أولاد حارتنا-١٩٥٩" وأخيرا في رواية "ملحمة الحرافيش-١٩٧٧" وسنقتصر في تحليلنا لظاهرة الأبوية الذكورية على هذه الروايات الكبيرة التي نعتقد بأنها صاغت أبرز المعالم السردية لتجربته الروائية.

٢. المرجعيات والوظيفة التمثيلية للسرد

أشار محفوظ بوضوح إلى المرجعيات الأساسية التي تقوم عليها رواياته، فقال إنها "الاهتمام بالتاريخ، أو المجتمع، مع مواصلة الاهتمام أيضاً بما وراء التاريخ، والمجتمع" وفصّل ذلك بقوله "أنا دائما أحب أن أجمع بين الاثنين على قدر المستطاع، فلا أنا كاتب اجتماعي مستغرق في قضايا المجتمع ولا أنا كاتب ميتافيزيقي مستغرق في الميتافيزيقيا بكليتها، كلما شدتني الميتافيزيقيا شدني المجتمع أيضاً.. فاللحن الأساسي عندي ينبع من التاريخ وما وراء التاريخ، أو من المجتمع وما فوق المجتمع". ويندمج هذان المكونان المرجعيان لتجربته ليكوّنا العالم الخاص برواياته، وجعل من أدبه وسيلة تعبير عن ذلك أنا عبّرت تعبيراً جيداً كما أتصور عن عالمي أنا بالذات لأن الواقع يجب أن يكون الملهم الأول للفن، وأن وظيفة الفنان هي التعبير أولاً والإيصال ثانياً، وأن يكتب من أجل مجتمعه، ومن أجل معاصريه أولاً، وأن عليه أن يحقّق ذلك كلّه مع المحافظة على مثله العليا الفنية"[1].

هذا الوصف المكثّف الذي قدمّه محفوظ لمنابع تجربته الروائية على غاية من الأهمية، فيما يخص موضوع الأبوية الذكورية، لأنه يرسم ملامح العالم التخيلي التقليدي الذي يمثل مرجعية أساسية في التجربة السردية للكاتب، فهو يمزج بين مكوني العالم الحقيقي والمتخيل جاعلا من نفسه المركز الذي يلتقي فيه هذان المؤثران. وليس خافيا أن الأبوية لا تجد نفسها إلا بوصفها مركزا للعالم، بما فيه من قيم، وأفكار، وأحداث، وبشر، هذه المرجعيات التي صرّح بها محفوظ عن عالمه السردي، توافق الآراء التي تراه موثّقا لأنساق اجتماعية وتاريخية بوساطة السرد، فالمؤلفون، كما يذهب "إدوارد سعيد" كائنون في تاريخ مجتمعاتهم، وهم يشكّلون ذلك التاريخ، وتتشكّل تجاربهم بوساطته[2]، ومحفوظ، طبقا لـ"سعيد" كتب سردا تمثيليا أعاد فيه صوغ المجتمع المصري، وقدم رؤية تخيلية لمجتمع فريد في تنوعه، وبخاصة في الثلاثية[3].

ينعقد إجماع حول قيمة محفوظ الكبيرة ككاتب أرسى القواعد العامة للنوع الروائي في الأدب العربي الحديث، ولكنّ خلافا كبيرا ينشب حول طبيعة أدبه الروائي، ومصادره، وقيمته الفنية، وتأثيره، فقد ذهب "إدوار الخراط" إلى القول بأن نجيب محفوظ أصبح "مَعلَماً تاريخياً" ولكنه في الوقت نفسه "ليس هو النموذج الذي يُستشرف، أو يُسعى إليه" ودعا إلى أن "يوضع في مكانه الصحيح"[4]، لأن تجربته الروائية تعبّر عن نسق ثقافي اجتماعي يميل إلى الثبات، والإحساس باليقين، والحلول النهائية، وهو ما جرى تمثيله سردياً في "الثلاثية" وما قبلها من روايات. إلا أن

مأزقه ظهر حينما تغيّر ذلك النسق، دون أن يواكبه تغيير حقيقي في السرد لديه. فقد علّق محفوظ، كما يَخلُص الخراط بين نسق ثقافي-اجتماعي انتهى، وأسلوب معبّر عنه ظل محفوظ متمسّكاً به، وبعد "الثلاثية" حينما بدأ يتخلّى عن النفس الطويل، والتقصّي، والإحاطة، وهي أقرب ما تكون إلى عمل بلزاك، ويختار أشكالا جديدة، حدث في عمله نوع من المأزق. إنه لم يصل إلى الحداثة، ولم يتخل تماما عن التقليدية، وبالتالي فأعماله في مجملها بعد ذلك كانت نوعاً من التخطيطات لأعمال يزمع كتابتها، كما لو كانت نوايا على الورق، إلا بضع أعمال قليلة مثل "الحرافيش" و"أولاد حارتنا"؛ ذلك أن العالم الذي استأثر باهتمام محفوظ، وبرع فيه، هو العالم الذي يأخذ من الفانتازيا بطرف، ومن الواقع بطرف، عالم يقع تاريخياً في أول القرن العشرين، عالم الحارة المصرية، عالم الفتوة الذي يقابل"الروبن هود" في الأدب الغربي، أو ما يشبه اللص الظريف الذي يتصدّى للدفاع عن الفقراء، والمهضومين، والمظلومين، بأخذ حقوقهم من السلطات والحكومة، وهو نموذج يعتمد على قوة جسمانية خارقة، وعلى قوة أخلاقية عالية في الوقت نفسه، هذا العالم وما يحيط به، كما يؤكد الخراط، عالم غروب مرحلة حضارية كاملة، وما قبل مجيء مرحلة حضارية أخرى، بحيث لا يصبح الأبطال واقعيين، مرسومين بدقة وبراعة وكفاءة محفوظ المعروفة، إنما يصبحون رموزا، ويكتسبون طاقة وشحنة الرمز. وهذا كما يرى هو الإنجاز الحقيقي لمحفوظ الانتقال بالشخصيات من مستواها الفردي إلى مستواها النموذجي، من كونها ذرات مبهمة إلى كونها رموزا قيمية واجتماعية.

هذه النتيجة تفضي إلى القول بأن تجربة محفوظ هدفت، بطريقة ما، إلى تكريس الأبوية التي لا تظهر إلا في عالم النماذج الثابتة، والأنساق المغلقة، وغياب الخصوصيات الفردية المميزة، والتعلق بالنماذج الرمزية التي تضخ إلى العالم سلسلة متواصلة من العلاقات النمطية التراتبية بين الأفراد، فأهمية الأفراد لا تأتي من أفعالهم، إنما من محاكاتهم لقيم كبرى تقليدية موروثة، وكلما حاول أحد انتزاع خصوصية وتميّز، رُمي بالشذوذ عن القاعدة المعيارية العامة التي تتحكم فيها القيم الأبوية، وكلما انفصمت الصلة بين الأفراد ونماذجهم الأبوية العليا انزلقوا إلى الخطأ، وعوقبوا على الآثام التي اقترفوها، فالأبوية نظام جُهِّز، عبر التاريخ، بسلسلة متكاملة ومترابطة من الشروط والإجراءات التي تحول دون الخروج عليه، ولكل خروج متعمّد ثمن باهظ يدفعه الفرد الذي لا يجد كفاءة في هذا النظام. الكشف المفصّل الذي قدّمه الخراط أراد منه الوصول إلى النتيجة الآتية: كتابة عبّرت بدقة عن ذلك العالم التقليدي، لم تعد ذات قيمة إبداعية حقيقية، لأن عالمها اختفى، وبها استبدل عالم آخر، فهي كتابة "استنفدت دورها" و"لم تعد قادرة على مزيد من العطاء، لم تعد ملائمة للإيقاع الحديث في مختلف مظاهر الحياة الاجتماعية، والحضارية، والثقافية، والدينية، والفنية؛ لأن هذه الظواهر لم يعد يكفي للوفاء بها النوع المجرّب المكرّس من الكتابة، الكتابة تحتاج إلى مغامرة، إلى اقتحام، إلى توسيع أفق، تحتاج إلى طريقة بل طرق جديدة وغير مسبوقة في تقصي الظواهر المعقدة من الواقع الذي تغير تغيراً أساسيا. لم تعد الرواية وصفاً، وحكياً، وسرداً، وتقريرا، بل أصبح الفن كله تقريباً هو مسألة، ومغامرة، ووضعاً للشك محل اليقين. لم يعد هناك الفنان العارف بكل شيء، تلك العين المدركة للخارج والداخل معاً، العين التي توجد من عل، ويخضع لها القارئ خضوعاً كاملاً. لم يعد هذا هو المطلوب في تصور الظواهر المعقدة التي طرأت على الواقع بكل جوانبه، واقع الحلم، واقع التمرد، واقع الهزيمة، واقع الشكوك، واقع التطور السريع، لم يعد هناك الآن هذه التقريرية الجامدة"[5].

يحاول الخرّاط أن يضع نجيب محفوظ في تعارض مع التجربة التاريخية التي يقوم سرديا بتمثيلها، في مرحلته ما بعد الواقعية، ذلك أن سرده استكمل عناصره في مرحلة أخرى، فلما تغيّرت، لم يتبعها تغيير سردي. ومحاولات التمويه، كما يرى الخرّاط، في المراحل الأخيرة من

تجربته، لم تتمكن من إنتاج سرد يوافق المرجعيات الجديدة، وعلى هذا النحو تأزم النموذج الذي ثبّته محفوظ، وضاق بنفسه، وكل ذلك أدى إلى ظهور "الحساسية الجديدة" التي هي في خلاصتها النهائية تمرد على الصيغة التقليدية التي يعتبر محفوظ في تجربته الواقعية نموذجها الأكمل في الرواية العربية. فما إن اهتز النموذج إلا واندلع لهيب السرد الذي يقوم على تهشيم المركزيات الثابتة التي تشترط: وصف الواقع، والتزام التسلسل الزمني، وتوقير الحكاية، ومتابعة التاريخ الذاتي للشخصية، والمنظور الشامل الخارجي والكلي للعالم. على أن هذا الرأي لا يمكن اعتباره مسلّمة لا تنقض، فمحفوظ نفسه، يرد على هذا الاتهام بقوله، إنه اتهام "غير صحيح، فأنا تطورت بعد الواقعية، لقد كتبت في التعبيرية. بل كتبت فيما يشبه السريالية، ورجعت إلى واقعية جديدة غير القديمة، وكنت في جميع الأحوال مخلصاً مع نفسي، ومع زمني"[6].

الخلاف خلاف تمثيل سردي، وطرائق تعبير، ومنظورات، ففيما يذهب الخرّاط إلى أن أهمية التجربة السردية لمحفوظ تتحدّد بالعالم الذي قامت بتمثيله بأمانة، فاختفاء ذلك العالم جرّ معه إلى النسيان التجربة التي قامت بتمثيله، يرى محفوظ بأنه لم يثبت على طريقة نهائية، فتغيير المرجعيات، عبر الزمن، دفع به إلى تغيير أساليب السرد، وطرائق البناء، وكيفيات التمثيل السردي. والخراط يهدف إلى إثارة الاختلاف بين السرد التقليدي في الرواية العربية والسرد الحديث، واصطلح على الأخير بـ"الحساسية الجديدة "فذهب إلى أن قوانين السرد التقليدي الأساسية هي "التسلسل الزمني المطرد على سننه القويمة، فالماضي هو الذي يأتي أولا يتلوه الحاضر وهكذا" و" السعي نحو التفسير والتبرير الذي يخضع لقواعد عقلية، فالشخصيات تفسر في النهاية إما بشكل مباشر، وإما عند الروائيين البارعين بشكل غير مباشر، تفسيراً اجتماعياً سيكولوجياً "وأخيراً " العناية باللغة السلسة الواضحة أو ما يمكن أن نسميه لغة الصحو أو لغة اليقظة، اللغة التي تهدف إلى التفصيل لا إلى الإيحاء". ويرى أن حاضنة السرد التقليدي، التي عدّت ضامنة له هي" الظروف الاجتماعية السائدة، ظروف سيادة الاتجاه نحو عقلانية قريبة مباشرة مع هواة ليبرالية سطحية مسلّم بها" فالضامن للسرد التقليدي هو ثبات-أو شبه ثبات- جملة من الظروف الخارجية، وليس ينهار ذلك الضامن إلا وينهار معه السرد المعبر عنه. وهنا يأخذ الأمر وجهين، أولهما: يتصل بالأزمة التي تعرض لها الضامن الخارجي، وهي عند الخراط متصلة بعام ١٩٦٧ وتمثلت بـ" إحباط المشروعات القومية الكبرى، وسقوط الآمال العريضة، وتزلزل كل القيم التي بدا لفترة وجيزة أنها في طريقها نحو ازدهار عظيم" وثانيهما: الأزمة الداخلية التي بدأ يعاني منها السرد التقليدي الذي ضاق بنموذجه وصيغه وأساليبه، أي أن التطور الداخلي فيه" أدى إلى نضج هذا النوع من الحساسية".

انهيار الأنساق الثقافية الاجتماعية بوصفها أطراً خارجية حاضنة للسرد التقليدي أدى إلى انهيار ذلك السرد، فظهرت "الحساسية الجديدة "التي تتميز بأمرين، الأول" تحطيم لعبة الفن التقليدي، فلم تعد الحكاية المألوفة "الحدوتة" هي المصطلح الأساسي، في الرواية يمكن أن تختلط الأزمنة، أصبح للحلم، ولمنطقة اللاوعي، وللهواجس الداخلية دورها الكبير"والثاني" تفجّر قوالب اللغة التقليدية التي أصبحت من النمطية بحيث لم تعد تعني شيئاً، فتولّدت طرق اللغة الحديثة بحيويتها وبمغامراتها وبإيقاعاتها الجديدة" وينتهي الخرّاط إلى التمييز بين خبرتين متصلتين بنوعي السرد المذكورين: خبرة تقوم على تصور يقول بامتلاك الحقيقة المنطقية القائمة على سبب ونتيجة، وأخرى تضع كل شيء موضع التساؤل، والشك، وتعدّد الدلالات، والاحتمالات. وتجربة محفوظ، في أوج قوتها السردية كانت تستثمر الإمكانيات التي تتيحها ثنائية الواقعي والتخيلي، وفيها يتبادل الأدوار كل من الروائي والراوي مواقعهما حسب شروط البنية السردية للنصوص.

القول بالثبات الكلي للعالم السردي، وللعلاقات بين الشخصيات، في تجربة محفوظ، يحتاج إلى فحص نقدي- تحليلي، يؤكده أو ينفيه، فالمسار الزمني الطويل لتلك التجربة، وكثرة الأعمال الروائية، وتنوّع المراحل التي عرفها أدبه، تدفع بنا إلى تأكيد ضرورة إعادة النظر في كثير من المسلّمات التي تأسّست على هامش تلك التجربة السردية الكبيرة، فمن الصحيح أن الحقبة التاريخية في تجربته عرفت حرصا واضحا على بناء علاقات نمطية، وعالم شبه ساكن جرى استدعاء أحداثه عبر مزيج من التخيّل والتذكر، لكن محفوظ سرعان ما تخلّى عن الموضوع التاريخي الذي كان "جورجي زيدان" ثبته قبل عقود بوصفه الموضوع الذي بوساطته يتحقق الهدف الإصلاحي للرواية، والمؤكد أن التنميط السردي الثابت لازم محفوظ، بدرجة واضحة، في المرحلة التاريخية، وامتد إلى المرحلة اللاحقة، لكنه راح مع الزمن يتهتك، وانتهى الأمر بنصوص رافضة لكل بنية سردية تقليدية، كما يظهر واضحا في رواياته الأخيرة في الثمانينيات.

٣. الأبوية والسرد التفسيري.

تعدّ الأبوة الغطاء المانح لشرعية الأفعال السردية في روايات محفوظ، وبخاصة في المدونة التي اخترناها للتحليل، ولكنها ليست أبوة مبهمة، إنما مقيدة بسمة من أهم سماتها، ألا وهي الذكورية، أي التنميط الثقافي الذي يرتفع بالرجل- الأب من مرتبة الجنس الطبيعي كرجل إلى مرتبة الجنس الثقافي الذي يقسم العالم إلى قسمين: الأب الحائز على شرعية مسبقة لكل الأفعال التي يقوم بها دونما مساءلة، والعالم المحيط به الذي تتحدّد قيمته بمقدار موافقته لمنظور ذلك الأب، وامتثاله لرؤيته العامة في العلاقات، والأفكار، والمواقف،والوظائف. والمهام الموكلة للرجل دون الأنثى، في النظام الأبوي، تقوم بالأساس على رؤية شبه مقدسة للفحولة"[٧]. وهذه الفحولة تشكّل ركيزة النظام الأبوي حيث تندمج الأبوة بالذكورة كصفة مميزة لها، وتتلازمان وتتعاضدان، وتتواطآن، فتدعم كل منهما الأخرى، وتسندها، وتسوّغها، فتظهر الشخصية الأبوية الذكورية الحاملة لقيم المجتمع التقليدي المتمركزة حول الذكورة، ومنها ينبثق النظام الأبوي، وفيه تصبح المرأة هي كل ما لا يميز الرجل، أو كل ما لا يرضاه الرجل لنفسه[٨]. وهو نظام صارم من علاقات القوة التي تخضع في إطارها مصالح المرأة لمصالح الرجل، وتتخذ هذه العلاقات صورا متعددة بدءا من تقسيم العمل على أساس الجنس، والتنظيم الاجتماعي لعملية الإنجاب، إلى المعايير الداخلية للأنوثة، وتستند السلطة الأبوية إلى المعنى الاجتماعي الذي تم إضفاؤه على الفروق الجنسية البيولوجية بين الرجل والمرأة[٩]. الرأي السائد في هذا النظام هو أن المجتمع الطبيعي لا يلد إلا الذكور، ولكن ثمة ولادات ناقصة أو مشوّهة تأتي بنتيجتها نساء إلى الدنيا، مثلما يمكن أن يأتي المشوّهون، أو الأجنّة الميتة، فالنساء في هذا النظام هنّ"الجهيض المنحرف"[١٠].تصف"مارلين فرينش" النظام الأبوي بأنه يتميز بـ"العدوانية، وبالبنية الهرمية، وبالوجود المستقل عن التغيرات الاجتماعية"[١١]. وقد صيغ هذا النظام بما يضمن النسب الأبوي لوراثة الأملاك، ومنح الرجل السيطرة على الهوية الجنسية الأنثوية، إذ يتم تحديدها بوصفها ملكا للرجل[١٢].

ومن أجل أن يتحول الرجل إلى تجسيد "الأسطورة الذكورية"يصبح من الضروري للمرأة أن تكون ضعيفة ومضطهدة، فتتحول إلى كيان للمعاناة في أمس الحاجة إلى مَنْ يدعمه، وتأخذ دور الكائن العاطفي، في حين يكون الرجل عقلانيا، وتكون هي في البيت، فيما يتحدّى هو العالم، وهي المتنازلة عن كل شيء، بينما هو القادر المتمكن، والحائز على كل شيئ، تصبح هي رمزا للعار والحاجة، وهو رمز للفخر وتحقيق الذات والقوة، وهي التابع المتّكل، والخادمة المطيعة، وهو السيد ذو الكلمة النافذة[١٣]، وكما يذهب "بوحديبة" فالأنوثة، في النظام الأبوي، تختزل إلى الوجه المقابل للذكورة، والمرأة ظل للرجل بالمعنى الحرفي والرمزي، وما عليها سوى التواري بعيدا بحثا عن ملاذ، تحولت النساء إلى مخلوقات منزلية وليلية، ومن ثم أصبحت المرأة مختبئة في أعماق

الشخصية الفردية والاجتماعية، وتوارى معها في العمق شعورها بالنقص لجوهرها الأنثوي"[11]. وما يمكن أن نخلص إليه، هو أن النظام الأبوي نسق ثقافي-تربوي-اجتماعي محكوم برؤية الرجل للعالم طبقا لعلاقاته ومصالحه بوصفه مالكا للنساء، والأشياء، والأفكار، وهو مركز العالم، ووجوده يضفي قيمة على الأشياء، وكل شيء يكون مهما بمقدار اندراجه في مداره الخاص، وكلما نأت الأشياء عنه تضاءلت قيمتها وأهميتها، فكل شيء يندرج في علاقة تبعية، وبخاصة المرأة التي تتكرس وجودا في عالمه باعتبارها كائنا تابعا، تكميليا، وتزينيا، وموضوعا للمتعة.

العوالم السردية لتجربة محفوظ تتحرك في هذا الأفق الشامل المتمركز حول الأبوة الذكورية؛ فالسرد يتجاوب في تمثيله للمرجعيات المهيمنة في بنية المجتمع، وهي تجربة دعمت البنية التقليدية لتلك المرجعيات، وحتى الروايات التي أظهرت تمردا ورفضا لبعض القيم، وبخاصة في مرحلة الستينيات من القرن العشرين وما بعدها، فإن الأبطال فيها يظهرون ضائعين، مهمّشين، لا هدف لهم، ينتهون نهايات معتمة تعبر عن تمزقهم الإشكالي بين تمردات فردية وسياق عام من العلاقات الامتثالية لمجتمع شبه مغلق في علاقاته العامة. الأبوة الذكورية تمارس سطوة هائلة في تحديد طرز العلاقات، والاختيارات، والسلوك العام، والانتماء، وتصوغ العالم السردي عند محفوظ، ونسغها المتصاعد يتدرّج من بعده الواقعي إلى الميتافيزيقي إلى الملحمي، وتتطور الأبوة الذكورية من مستواها المباشر إلى سلسلة متواصلة من الإيحاءات الأكثر شمولا، فتصبح الحارة كونا، والشخصيات رسلا، والأب ربا، والأحداث تاريخا مستعادا.

تصلح رواية "بداية ونهاية" التي صدرت في عام ١٩٤٩ أن تكون نموذجا ابتدائيا لتمثيل تلك الفكرة في بعدها الأولي، فبوساطة السرد الرتيب المتدرّج، يبني محفوظ عالما يهدف منه إلى استخلاص عبرة مفادها أن أي تطلّع غير أخلاقي خارج النظام الأبوي ينتظر عقابا أخلاقيا أو جسديا صارما، فالشخصية أسيرة رهانات أخلاقية، وطبائع جاهزة وثابتة، وينبغي عليها أن تكون موضوعا لطبائعها الأولية، وتكافأ في نهاية المطاف طبقا لشروط خارجة عن إرادتها. استثمرت رواية "بداية ونهاية "جانبا من الحياة المصرية في منتصف الثلاثينيات من القرن العشرين، إذ تتردّد فيها مجموعة من الأحداث التاريخية، فتشكّل خلفية للأحداث المتخيلة. وفي هذه الرواية، وعدد من الروايات السابقة عليها، مثل" القاهرة الجديدة-١٩٤٥"و"خان الخليلي-١٩٤٦"و" زقاق المدق-١٩٤٧" اهتم محفوظ بدرجة ملحوظة بتمثيل الأحداث التاريخية، والاجتماعية. وككل عالم تقليدي تقيّده مفاهيم الكرامة والسمعة، فإن شخصيات محفوظ في "بداية ونهاية"، ثم في "الثلاثية" و"أولاد حارتنا"و"ملحمة الحرافيش"تدفع ثمنا باهظا من أجل خداع الآخرين بأنها سوّية في كرامتها وسمعتها. ونوازعها الفردية تتضاءل بإزاء عالم متكامل من القيم الاجتماعية الجاهزة التي تتسلل إلى النصوص من العالم الخارجي. فالتمثيل السردي لا يقطع النصوص عن محاضنها الخارجية، إنما يبني نماذج قيمية مناظرة لقيم الواقع، ليبلور عظة اعتبارية تُستخلص من مصائر الشخصيات، وحينما تتجرأ شخصية ما على الإعلان عن نوع من التطابق بين رغباتها الخاصة وحياتها، فإنها تتحمل وحدها وزر اختيارها، وحيثما تُشغل الشخصيات بتطلعاتها الفردية، يغيب الهم الجماعي، فالتنميط الجاهز لا يسمح بنمو القيم الكلية إلا في نماذج رمزية أبوية الثقافة، ولا يتجسّد ذلك في شخصيات لها تطلعات فردية ضيقة.

تصوّر رواية "بداية ونهاية" انهيار أسرة " آل كامل علي" وهي صورة مصغّرة لما سيكون لبّ تجربة محفوظ في أعماله الكبرى، كانهيار الأسر والسلالات وتفككها في" الثلاثية" و "أولاد حارتنا" و"ملحمة الحرافيش" ولا يقصد بالانهيار والتفكك موت الأب فقط، إنما انهيار النموذج الأخلاقي الذكوري الذي تمثله كل أسرة أو سلالة متماسكة وسوية، فبموت الأب أو باختفائه يتعرّض العالم السردي فجأة للتدهور، وكأن الحضور الرمزي للأبوية يحول دون انفراط العقد

القيمي المقدّس الذي يضبط الترابط الأسري أو السلالي. يختل العالم في "بداية ونهاية "حالما يتوفى الأب تاركا أسرة تتكون من الأم والابنة والإخوة الثلاثة. وستكون هذه الشخصيات الخمس وسائل تتجسّد من خلالها نماذج قيمية متناحرة، تؤدّي بالأسرة، في نهاية المطاف، إلى الهلاك. فالأب الذي كان يحتكر الفضائل برمزيته الذكورية القوية، يترك بموته كلّ شيء تحت سيطرة الأم التي، وبفعل كونها أنثى تابعة، لا يعنى السرد التقليدي، إلا في إبراز مخاوفها الأمومية من ضيق العيش، وانهيار الأسرة. فتقتّر على أولادها، وتعيش حتى النهاية هاجس الحاجة المادية، وتهمل الدور القيمي-التربوي الذي صمّم في الأصل ليكون للأب فقط، ولا يجرؤ أحد على القيام بتمثيله سواه، فالمرأة مجرد تابع في النظام الأبوي، كائن هش لا دور له، إلا كظل للأب- الذكر.

يؤدي موت الأب المفاجئ إلى كشف عورات الأسرة، يتخلخل فورا نظام حياتها اليومي والمعيشي، ويخيم عليها شبح المجاعة، والضياع، والحيرة، والتفكّك، بعد أن كانت تنعم بالطمأنينة، والهدوء، والتماسك. ومع أن الشخصيات تواصل حياتها، لكنها تفتقر لأي مركز تدور حوله، فتتحلل أواصرها شيئا فشيئا، وتتناثر بعد مدة وجيزة من موت الأب، وتنزلق إلى شبكة من الأخطاء التي يبدو وكأنها كانت متوارية بانتظار اختفائه. ولا تحتفي رواية "بداية ونهاية" بصورة الأب المجسدة، فلا نعرف عنه سوى اسمه ووظيفته. لكن حضوره الكاسح في حياة الأسرة يجعل غيابه مصدرا لقلق عظيم. فكأنها دفعت إلى حافة هاوية بانتظار هلاك محقق، وفور اختفاء الأب تظهر شخصيات الأبناء الذكور إلى الواجهة. ويستأثر الإخوة الذكور "حسن" و "حسين" و"حسنين" بمكانة أساسية في مساحة السرد، وبالمقابل تدفع الأخت "نفيسة" إلى خيارات مهلكة. فالمرأة التي تنزلق إلى خطأ أخلاقي تتلقى عقابا حتميا صارما.

تبذر الرواية منذ بدايتها وعودا كبيرة تمثلها طبائع الشخصيات، وتأتي النتائج في الختام متوافقة مع تلك الوعود. فالابن الأكبر "حسن" يظهر متمرّدا على نظام الأسرة، وغير مطيع، وغير مؤمن" كأنه كان وثنيا بالفطرة "وقد" طبع على العبث فلم يعد قلبه تربة صالحة لبذور العقيدة، وما انفكّ يتّخذ منها مادة لمزاجه ودعابته"[15]. ويرى بأنه يعيش في الدنيا "على افتراض أنه لا يوجد بها أخلاق، ولا رب، ولا بوليس"[16]. فينزلق إلى الرذيلة والفسق، ويعمل فتوّة في مكان مدنّس بالإثم، ويصبح خليلا لعاهرة، وبائعا للمخدرات، وتكون نهايته موافقة للمقدمات التي بذرها السرد في مطلع الرواية: يتعرض لاعتداء وسلب، ويطارد كمجرم، ويقرّر الهرب، ويفكر بمغادرة البلاد نهائيا. أما الأخ الأوسط "حسين" فيظهر"راسخ العقيدة عن وراثة "[17] ينتمي إلى القطيع، يكون ولائيا في انتمائه، لا يجرؤ على إبداء أي تطلع، حتى إنه يتخلّى عن فتاة كادت تنمو بينهما علاقة حب من أجل أسرته. ويبدو "حسين" نموذجا للشخصية الامتثالية التابعة، فهو يتقبل ما يُعرض عليه، لا يبدي أية مقاومة، وليس له تطلعات خاصة. فكأنه صمام الأمان لأسرة ما تنفك تنحدر إلى الحضيض، لكن استقامته التي ورثها كطبع لا تحول دون ذلك، مع أنه يجنّب نفسه أي ضرر كما وقع لأخويه وأخته، لأنه لا يخوض صراعا من أجل نفسه ولا من أجل غرائزه، ولا يفكر في تغيير أحواله، فإنّ الرواية تهمله، حتى إنها لا تأتي على ذكر مآله.

وتبدو شخصية الأخ الأصغر"حسنين"أكثر الشخصيات في الرواية تحولا. فقد كان"يسلّم بالإيمان تسليما وراثيا لا شأن فيه للفكر"و"لم تتسلطن العقيدة على فكره، ولم تشغل باله كثيرا، ولكنه لم يجد نفسه خارجا على حقائقها قط"[18]. وهو الوحيد الذي يبدى اهتماما واضحا بتطلعاته الشخصية والطبقية، فتدفعه غريزته لخطبة ابنة الجيران"بهية" بيد أنه يتخلّص منها حالما يتخرّج في الكلية الحربية بصفة ضابط، ويتلاعب على نحو لا يقبل اللبس بالقيم الدينية الموروثة، بما يوافق مصالحه ورغباته، ففي الوقت الذي تنشط في جسده رغبات متأججة، وهو يعيش في مجتمع يستهين بالمرأة، يتمتم مع نفسه"انكحوا ما طاب لكم من النساء، هذا أمرك يا رب، ولكن هذا البلد

لم يعد يحترم الإسلام"[١٩] ولما يحذّره أخوه من مغبة التمادي في إغراء ابنة الجيران التي خطبها، وحاول استمالتها كثيرا للنيل منها. يكون جوابه، تعبيرا عن إصراره للمضي في سلوكه هذا "والله يا أخي لو وضعوا الشمس في يميني، والقمر في يساري، على أن أتركها، ما تركتها، أو أهلك دونها"[٢٠]. فهو يتلاعب- متهكما- بجزء من الموروث الديني لكي يسوّغ بها أفعاله، وبسرعة يهجر هذه الفتاة، حينما تحوم في عالمه فتاة ثرية من طبقة أعلى" إذا ركبتها ركبت طبقة بأسرها"[٢١] ويذهب بعيدا في استيهاماته-الجنسية-الطبقية، فيقول لنفسه" ليس ركوب هذه الفتاة بعمل جنسي، ولكنه غزو كامل وفتح مظفر"[٢٢].

يعيش "حسنين" هواجس مزدوجة، فهو يريد أن يشبع رغباته، ويغادر وضعيته الطبقية التي يراها دونية، وفي الوقت نفسه يرى فقر أسرته عارا، وأحلامه في الارتقاء الطبقي أمرًا لازما ينبغي عليه المضي في ذلك إلى النهاية. أما الأخت الدميمة "نفيسة" التي يبرزها النص منقادة، وحائرة، ومستسلمة، وتجبر على امتهان الخياطة، فسرعان ما تنخرط في علاقة مع ابن بقال الحي، وبها يستبدل أخرى بسهولة بالغة، كما استبدل أخوها حسنين" بهية" فتنحدر، بحجة البحث عن المال إلى عالم البغاء دون أن يظهر أنها تجني من مهنتها شيئا حقيقيا، فالمرأة مدفوعة، بحكم انخراطها في النظام الأبوي الذي يهمشها، إلى السقوط في الخطأ، فـ"نفيسة" في غياب الأب تبدو هشاشتها أكثر ظهورا، وتتحول وضعيتها من التبعية الخاملة إلى السقوط في مجال الأخطاء القيمية التي تفضي بها إلى الهلاك كعقاب منذر، يذكّر بأن الخطأ الأنثوي محفوف بخطر جسيم، يكون عقابه عبرة.

هذه المسارات التي تمثلها الشخصيات تنفلت مباشرة بُعيد وفاة الأب، فالأخ الكبير والأخت يُدفعان إلى الرذيلة، أو يلجآن إليها، والأخ الأوسط يتقبل حالته كموظف مغمور كأنه قدر لا قبل له بمواجهته، أما الأخ الصغير"حسنين" فتقوده تطلعاته الفردية الضيقة إلى نهاية مأساوية: فبسبب مبالغته من الخوف على سمعته، وهو يعدّ نفسه للارتقاء الطبقي، يعيش أزمة قلق متواصل، فعوز الأسرة يلاحقه كتيار جارف يذكره بالماضي، وضعفه لا يأتي من سلوكه فقط، إنما من كونه نموذجا تفضي أفعاله المقررة سلفا إلى عقاب صارم ذي طبيعة أخلاقية تتصل بالسمعة والكرامة اللتين تتحولان عنده إلى معتقد، فتقتحم عالمه أحداث تتصل بأسرته فتضع حدا نهائيا لطموحاته وحياته: يضبط أخوه بجرائم التهريب، وممارسة الرذائل، فيطعن طعنات قاتلة، ويلوذ بالبيت، ثم تضبط أخته في بيت للدعارة، وفي الوقت الذي يسمح لأخيه باتخاذ قرار الفرار من البلد، يدفع بأخته إلى الموت، وذلك بإلقاء نفسها من جسر على النيل انتحارا، وكل هذا لا يحدث توازنا في داخله، بعد أن حالت الأحداث دون طموحاته الطبقية والوظيفية، لذا يقرّر هو الآخر الانتحار بالطريقة ذاتها التي اختارت بها أخته نهايتها؛ ولأن الأم والأخ الأوسط ظلا دون تغيير يذكر في مسار حياتهما، فلم يلحق بهما أي عقاب، فأهمل مصيرهما النص، ولم يأت على ذكرهما، وبذلك تنتهي الرواية بنهاية أشد تأثيرا من البداية، وكأن المصائر مقررة مسبقا، فالأسرة الدخيلة على القاهرة لا يسمح لها قط بأن تكون عنصرا عضويا في المدينة، حتى إن قبر الأب لن يكون أكثر من رمز لضياع الأبناء "المخجل في هذه المدينة الكبيرة"[٢٣].

بدأت الرواية بانهيار يمثله موت الأب، ولكنها انتهت بفناء أسرة، فغياب عنصر القوة والديمومة الذي يمثله الحضور الرمزي للأب وقيمه، يتأدّى عنه انهيار شامل يطال الجميع، لأن العالم الذي يقوم السرد بتمثيله مشبع بالمغذّيات الأخلاقية التي تتمركز حول قيم الأبوة والذكورة، وكل مروق عن نظام القيم ينتهي إلى عقاب لامناص منه. وبالتوازي يظهر المكوّن الأنثوي خاملا في الرواية، فالنساء مجرّد أطياف يتم التلاعب بهن، واستبدالهن في أقرب فرصة ممكنة تتاح للذكور، كما يتم هجرانهن ببساطة واضحة: تُهجر" نفيسة "وتتحول إلى مومس، وتُهجر" بهية "وتُهجر

ابنة "الباشكاتب" فصوت الأنوثة الخامل تعبير عن ضآلة دورها في عالم قام السرد بتمثيله على نحو شديد الشفافية. ويضاف إلى كل هذا فإن انبثاق الهموم الفردية للشخصيات إثر وفاة الأب، يؤدّي إلى غياب الاهتمام بالأحداث العامة. يقع انطواء نحو الداخل، فقد كان حضور الأب يتيح للآخرين مجالا للانخراط في الهموم العامة، وبفقدانه انكفأ الجميع إلى ذواتهم، فتآكلوا حينما وضعت تطلعاتهم الفردية بمواجهة عالم ثابت من القيم الاجتماعية السائدة. مثّلت هذه الرواية ثبات العالم المرجعي، واقترحت الثمن الذي ينبغي أن يدفعه كل من يريد تغيير ثباته، فتكون بذلك دشّنت لبداية التأزم الواقع في صلب ذلك العالم الذي راح يكفّ، بمرور الزمن، عن الوفاء بحاجات الفاعلين الاجتماعيين فيه.

٤. الاستبداد الأبوي: من التماسك إلى التفكك

تلك العلاقات التي ينفرط عقدها حال اختفاء الأب في رواية "بداية ونهاية" تأخذ مستوى كبيرا من الاهتمام والتفصيل في "الثلاثية" ففيها يرسم محفوظ، منذ البداية، إطارا عاما للعالم السردي الذي ستدور فيه أحداث الرواية، إذ يقدم حكاية أسرة من الطبقة الوسطى، على خلفية الاحتلال الاستعماري الإنجليزي لمصر في النصف الأول من القرن العشرين، أسرة يتنازعها مفهوم وتاريخ، المفهوم المهيمن هو الأبوية الذكورية، والتاريخ هو تفكك الطبقة الوسطى بفعل النزعات الفردية، ويمكن تأويل "الثلاثية" على أنها مدونة من التمثيل السردي التي تصور مستويين كبيرين من التجارب: مستوى أفول الأبوية الذكورية ودعامتها الاستعمارية، ومستوى بزوغ الفرديات وتحقيق الاستقلال، فكلما حقّق الأفراد خروجا متواصلا على نظام القيم الأبوية، وانخرطوا في التعبير عن ذواتهم كفاعلين اجتماعيين، تحقق انهيار في مفهوم الأبوية بدلالته القيمية والاستعمارية. تنتهي الثلاثية بتفكك النظامين الأبوي والاستعماري. ولكن خلف هذا الانهيار العام تكمن بالضبط الدلالة الأكثر أهمية، فيما نرى، للثلاثية، فتحرّر الأفراد من هيمنة الأبوية يفضي بهم إلى السقوط في هوّة عميقة من الفوضى: الغرائز، النزوات، الحيرة، تضارب الآراء والمواقف، الانتهازية، التنازع على المراكز والأدوار، فالمجال العام ينفتح أمام الأفراد كلما انحسرت الأبوية، وتوارى نفوذها. في بداية الرواية تهيمن صورة الأب، أحمد عبد الجواد، وكل الشخصيات الأخرى شاحبة وهشّة، وتنتهي الرواية وقد امتلأ المجال العام بالأحفاد متعددي المشارب، والمنازع، والأيديولوجيات.

تبدأ الثلاثية بتمثيل عالم متماسك ومتجانس في رؤاه العامة، وتنتهي بتمثيل عالم متمزق ومتناحر، بسبب انهيار نسق القيم الأبوية، الأمر الذي شوّش ذلك العالم. وفضح نزوات أفراده، بعد أن كانت القيم الأبوية من قبل تقدم غطاء لكل سلوك وتصرف. في النهاية تمزّق العقد الرمزي الذي يحمي العائلة الأبوية، ذلك العقد القائم على الخوف، والتراتب، والاستئثار بالدور الأول، واختزال الأنوثة. مسار الأبوية الذكورية في صعوده وهبوطه يصبح أحد الرهانات الكبرى للشخصيات الفاعلة في النص، فمن الطاعة العمياء، إلى التمرد على الأبوية، ومحاكاتها بسخرية، إلى التحرر من سطوتها. هذا المسار الصاعد والمتنوع للأحداث يخفي دلالة عميقة: غياب التوازن، فالشخصيات التي كانت مأسورة داخل بيت الأب، وخاضعة لمفهومه، تتفكك روابطها، وتقع ضحية المنازعات، والاختيارات، والتجارب. تنتهي الرواية والعالم السردي للنص يعج باضطراب كامل يستحيل إعادة التوازن إليه. تنطلق الأحداث من لحظة توازن وتنتهي بفوضى شاملة، تنتقل من البعد الفردي الأبوي للعلاقات الاجتماعية إلى البعد الشامل، والمتعدد، والجماعي، الذي لا يمكن السيطرة عليه، وإذا راقبنا جيدا نبرة السرد، ومسار الأحداث، وعلاقات الشخصيات فيما بينها، وتوسع المكان، وظهور الأجيال الجديدة، وانبثاق الأيديولوجيات المتناقضة، ترتسم أمامنا صورة انهيار عام لمنظومة متماسكة من القيم أكثر مما ترتسم صورة لقيم جديدة، فالسرد مشدود إلى التعبير عن مركز، تمثله الأبوية الذكورية، وبالخروج المتنامي عليها من قبل جيل الأبناء والأحفاد

يتنامى إحساس بالعدمية، والضلال، والحيرة، والفوضى، حتى إن كثيرا من الشخصيات تظل عالقة في وسط معتم لاهي قادرة على المضي بإنتاج قيم جديدة، ولاهي قادرة على العودة إلى القيم التقليدية. انفراط عقد الأبوة، لا يدفع بعقد بديل، على العكس يوحي بانفراط خطير، غامض، لا مرجعية له. وكأن الشخصيات بلغت حافة الهاوية. التناقضات التي ما تنفك تتكاثر في نهاية الرواية لا تقترح بديلا، ولا توحي بأنها سوف تفرز نسقا مغايرا من القيم البديلة، فقد تصدع التماسك الابتدائي الذي يمثله أحمد عبد الجواد، وباتساع المكان وظهور الأجيال الجديدة، يتنامى حس عارم بالبوهيمية العامة، ليس البوهيمية الحسية فقط إنما الأيديولوجية، فكأن الخروج على نمط الأبوية المهيمن هو مروق عن أبوية مقدسة، وهو أمر سنجد تطويرا بالغ الدلالة له في "أولاد حارتنا" فيما بعد، ثم في " ملحمة الحرافيش". ولكن كيف يرسم السرد مسار ذلك الأفول في "الثلاثية"؟.

تبدأ أحداث العالم التخيلي في " الثلاثية " بانتظار أمينه لزوجها ليلا، وتنتهي بانتظارها الموت فاقدة الوعي. فكرة الانتظار الأنثوي جزء من هيمنة ثقافة الأبوة الذكورية، الأنثى في حالة انتظار، وهي تجسيد لوضع التابع، انتظار المرأة يشكل مدخلا مناسبا لفتح الأفق أمام حالة الترقّب، ينفتح السرد بالمرأة التي تنتظر زوجها في وقت متأخر من الليل، ويمدّنا محفوظ بمعلومة مهمة تفيدنا في موضوع الانتظار. حينما تبدأ الأحداث السردية تكون" أمينه" في الأربعين من عمرها. ونكتشف أن السيد "أحمد عبد الجواد" تزوجها وهي دون الرابعة عشرة من عمرها. مضى على انتظارها الليلي ربع قرن. ما الذي أفضى إليه انتظار "أمينه" اليومي كتابع لا يعرف الكلل في تبعيته، طوال هذه المدة، لشخص يمضي مستغرقا في متع الليل التي لا تنتهي؟ تضع الصفحات الأولى من الرواية الجواب الآتي" تفانت في الطاعة حتى كرهت أن تلومه على سهره، ولو في سرها، ووقر نفسها أن الرجولة الحقة، والاستبداد، والسهر، إلى ما بعد منتصف الليل، صفات متلازمة لجوهر واحد"[٢٤].

ما الجوهر الذي تشير إليه "أمينه" دون أن تسميه غير الأبوة الذكورية ؟ لكي ترتسم صورة رجل حقيقي: ينبغي أن يكون ذكرا، ومستبدا، وحرا في سهره الليلي، وعلاقاته النسائية. لم تأت "أمينه "على واجبات الأبوة الأخرى، ففي انتظارها الطويل "وقر" في نفسها أن تلازم تلك الصفات حكر على الرجل، ولا ينبغي مساءلته عليها. الذكورة، والاستبداد، وحرية الرغبات الجسدية للرجال، وتحويل الجسد الأنثوي إلى موضوع للمتعة، كانت على الدوام الدعامات للثقافات التقليدية، فبها يرتقي الرجل من كونه كائنا طبيعيا إلى كونه فاعلا ذكوريا في مجتمع لا يرى تلك التمايزات بين أفراده، ويسكت عن سلوكهم، ولا يفكر بأسبابها. العمى، والصمت، والجهل، صفات تتلازم لكي تنبثق " الرجولة الحقة "ولهذا تتكرس شخصية " أحمد عبد الجواد"على مستوى التفكير الواقعي المباشر في"الثلاثية"وتتكرس شخصية" الجبلاوي الكبير" في رواية" أولاد حارتنا"على مستوى التفكير الميتافيزيقي، وتتكرس شخصية "عاشور الناجي" في " ملحمة الحرافيش" على مستوى التفكير التجريدي.

يعيش" أحمد عبد الجواد" وحدة وتمزقا، تماسكا وانقساما، شأنه شأن النماذج الأبوية الكبيرة التي تعلن الفضائل وتخفي الرذائل" فهو"جبل وحده" و"وليس مثله أحد في الرجال"[٢٥]. النموذج المصفى للذكورة، لكنه يعيش انشطارا متواصلا لا يعيه، كان" يخلع مزاحه" خارج البيت ليحتفظ بوقاره ومكانته. فكيف تتراءى صورته هذه، صورة الرجل بوجوه كثيرة، أمام الآخرين؟ يفصّل محفوظ وجوه أحمد عبد الجواد المتعددة "وجه خاشع، خافض الجناح، تقطر التقوى والحب والرجاء من قسماته أمام الله، ووجه بسّام مشرق أمام أصحابه، ووجه حازم صارم أمام آل بيته" ويترتب على كل هذا أنه "لا الناس يعرفون السيد الذي يقيم في بيته، ولا أهل البيت يعرفون

السيد الذي يعيش بين الناس" فقد "جمعت حياته شتّى المتناقضات التي تتراوح بين العبادة والفساد، وحازت جميعا على رضاه على تناقضاتها دون أن يدعم هذا التناقض بسند من فلسفة ذاتية أو تدبير مما يصطنع الناس من ألوان الرياء" كان " يصادق فيفرط في مودته، ويعشق فيذوب في عشقه، ويسكر فيغرق في سكره، مخلصا صادقا في كل حال". وهو كما تصفه "زبيدة" رجل مظهره الوقار والتقوى، وباطنه الخلاعة والفجور" و "زير نساء وعبد شراب" و "قارح فاجر" و"الرجل الذي يفوح عرقه بالمجون والعربدة والطرب"و" لم ير في أية امرأة إلا جسدا"و" لعله تمنى لو كان الله قد خلق البنات على طبيعة لا تحتم الزواج، ولعله تمنّى في الأقل لو لم يكن أنجب إناثا قط"فإنجاب الإناث، كما يقول "سر لا حيلة لنا فيه" وهو الرجل" الصارم الجبار الرهيب التقي الورع الذي يقتل من حوله رعبا" وهو أب ذو " طبيعة خرقت المألوف من الطبائع" وقد أحلّ " لنفسه ما لا يحلّ لأحد من ذويه"[٣٦].

الراوي العليم الذي يمثل قناع المؤلف، فيظهر وكأنه المؤلف الضمني للرواية، يجمل لنا هذا المزيج المركب لشخصية أحمد عبد الجواد" الذي كان يمارس الحياة. بكل تنوعاتها دون أن يكون" مثقل الضمير بإحساس خطيئة، أو وسواس قلق، فهو يمارس حقا منحته إياه الحياة، وكأنما لا تعارض بين حق الحياة على قلبه وحق الله على ضميره، فلم يشعر في ساعة من حياته بأنه بعيد عن الله أو عرضة لنقمته، وآخاه في السلام. أكان شخصين منفصلين في شخصية واحدة؟!..أم كان اعتقاده في السماحة الإلهية بحيث لا يصدق أنها تحرم هاتيك المسرات حقا، وحتى في حال تحريمها فهي حرية بأن تعفو عن المذنبين ما لم تؤذ أحدا ؟! الأرجح أنه كان يتلقى الحياة بقلبه وإحساسه دون تفكير وتأمل. وجد بنفسه غرائز قوية يطمح بعضها لله فراضها بالعبادة، ويتحفز بعضها الآخر للذات فأرواها باللهو، وخلطها بنفسه جميعا آمنا مطمئنا دون أن يشق على نفسه بالتوفيق بينها". وهو من" نجح في التوفيق بين" الحيوان المتهالك "على اللذات وبين" الإنسان" المتطلع إلى المبادئ العالية توفيقا ائتلافيا يجمعهما في وحدة منسجمة لا يطغى أحد طرفيها على الآخر، ويستقل كل منهما بحياته الخاصة في يسر وارتياح، كما وفق من قبل في الجمع بين التدين والغواية في وحدة خالية من الإحساس بالذنب والكبت معا" وبالإجمال فهو كما تصفه "جليلة" إحدى خليلاته" بركة فسق" ولهذا فإن بيته" يخضع خضوعا أعمى لإرادة عليا ذات سيطرة لا حدّ لها هي بالسيطرة الدينية أشبه"[٣٧].

نوازع أحمد عبد الجواد أحالته إلى كائن باحث عن اللذة، والعلاقة الجنسية لديه هي خلاصة للمتعة[٣٨] تلك الازدواجية تتجلى بأفضل أشكالها في موقفه من الثورة ضد الإنجليز" طالما ملأته أخبار الإضراب والتخريب والمعارك أملا وإعجابا. ولكن الأمر يختلف كل الاختلاف إذا صدر عمل من هذه الأعمال عن ابن من أبنائه، كأنهم جنس قام بذاته خارج نطاق التاريخ، هو وحده الذي يرسم لهم الحدود لا الثورة ولا الزمن ولا الناس. الثورة وأعمالها فضائل لاشك فيها ما دامت بعيدة عن بيته..فإذا طرقت بابه، وإذا تهددت أمنه وسلامة وحياة أبنائه، تغير طعمها ولونها ومغزاها، انقلبت هوسا وجنونا وعقوقا وقلة أدب. فلتشتعل الثورة في الخارج وليشارك فيها هو بقلبه كله، وليبذل لها ما في وسعه من مال، وقد فعل ولكن البيت له وحده دون شريك، ومن تحدثه نفسه- فيه- بالاشتراك في الثورة فهو ثائر عليه هو لا على الإنجليز"[٣٩]. يدمج أحمد عبد الجواد بين الثورة على النظام الاستعماري والثورة على النظام الأبوي، ويعتبرهما متلازمتين، فهو يحول دون التعبير عن الموقف الوطني لابنه لأن ثورته يمكن أن تقوض النظامين المتواطئين، فالأب مساند للثورة باعتبارها انفعالا عاطفيا مثيرا للإعجاب، لكنه مناهض لها بوصفها تضحية تهدف إلى الاستقلال، تصبح الثورة تمردا، وهوسا، وجنونا. وعقوقا، حينما ينخرط فيها أحد أبنائه/ أتباعه، لأنه هو الذي "يرسم لهم الحدود، لا الثورة، ولا الزمن، ولا الناس" فالخروج يكون عليه وليس

على المستعمر. يعتقد أحمد عبد الجواد أن الانخراط في الثورة سيفضي إلى تفكك عرى الهيمنة الأبوية، فهو ينقل الفعل من مستوى الثورة على الاستعمار الخارجي إلى مستوى التمرد على الاستعمار الأبوي. وكما أن المستعمر لا يقبل شريكا، فأحمد عبد الجواد، بوصفه ممثلا للنظام الأبوي، لا يقبل شريكا له في بيته، ومَن يقرر الثورة على الإنجليز إنما يثور على سلطته الأبوية، ثمة تواطؤ بين الأبوية والاستعمار، فكما أن الاستعمار لا يقبل تحرر الشعوب، لا تقبل الأبوية حرية أتباعها. ففكرة التبعية حاضرة في كل من السياسات الاستعمارية والأبوية على حد سواء، ومن يتمرّد عليهما لا يقبل كثائر، إنما يوصف بأنه مخرب، ومتمرد، وعاص، ولهذا يتعثر "فهمي" في ثورته، لأن الأبوية تحول دون إطلاق ثورته ضد الاستعمار، فالخوف والتردد يلازمانه، لأن الأبوية مسخت ثورته الداخلية كتابع لها، ولهذا يدفع حياته ثمنا للخروج على الأبوية، أكثر مما يكون ضحية للاستعمار. وفي نهاية المطاف يجد كل من الاستعمار والنظام الأبوي نفسيهما في مواجهة تمرّد شامل يخوضه التابعون، وتنتهي" الثلاثية "وقد تلاشت هيمنة الاستعمار والأبوية على حد سواء، لكن فوضى شاملة على مستوى الانتماءات، والصراعات، والقيم، والعلاقات، والمصالح، تنبئ بأن عالم الثلاثية، باعتباره عالما تمثيليا للمجتمع المصري، اتجه إلى مرحلة مضطربة، تحتمل كثيرا من الأخطار!.

في "الثلاثية" يختزل محفوظ مسارا تاريخيا لأسرة تعيش بين عصرين، ورؤيتين، وطرازين مختلفين من طرز الحياة، طراز يتصل بنمط القيم في القرون الوسطى، وطراز يتصل بالعصر الحديث، وهو أمر كان المويلحي في "حديث عيسى بن هشام" أثاره بصورة عميقة، حينما قام بتمثيل التحولات الاجتماعية في نهاية القرن التاسع عشر، لكن المشهد السردي الشامل الذي رسمه محفوظ في " الثلاثية" أكثر أهمية وتنوعا. تبدأ الثلاثية بأسرة تنتمي في علاقاتها إلى القرون الوسطى، حيث الطاعة العمياء للأب، والسيادة المطلقة له، والخضوع الكامل للقيم التي يحملها، ويظهر مجتمع الحريم، والجواري اللواتي يلحقن بسيداتهن عند زواجهن، والشخصيات النسوية مبرقعة، محتجبة، ليس لهن أي تطلع سوى الزواج، والجواري تابعات لهن(نور، سويدان، جلجل) والغواني يسعين في إشباع لذات الرجال، والآباء يبحثون عن ترابطات للارتقاء بالمستوى الاجتماعي عبر مصاهرات من الطبقات العليا، أو ما تبقى منها، كما يظهر في ربط الأسرة ببقايا الأرستقراطية التركية، حينما يوافق الأب على زواج الابنتين خديجة وعائشة من عائلة" آل شوكت" وياسين من عائلة" آل عفت" الرواية تشير بوضوح إلى أن الطبقات العليا، ممثلة بالأسر الكبيرة، ذات الأصول التركية، كعائلة" آل شوكت" كانت تحتقر التعليم لأنها مكتفية لا حاجة لها به"[30]. إلى ذلك حضور فكرة عزل النساء وحرمانهن من أي نوع من الاختلاط، حتى إن الأب يقرر منع الأم من حضور جنازة ابنها فهمي، إثر مقتله، والمشاركة في نعشه[31] كما أن الزواجات للذكور والإناث تتم في وسط اجتماعي مغلق ودون أي تعارف مسبق، مثل زواج عائشة وزواج ياسين. ويفهم زواج البنات على أنه نوع من الانتهاك، وربما الاغتصاب، فالغضب يلازم أحمد عبد الجواد عند تزويج ابنتيه، فكأن شرفه انتهك، فيلازمه إحساس داخلي بالتبرم، لا يتبدد إلا ليلا في مجالس بنات الهوى.

التربية الأبوية التقليدية الصارمة أحالت أسرة أحمد عبد الجواد إلى أسرة خائفة وسلبية، فالطاعة العمياء، والخوف، والمواربة في المواقف، سلوك شائع، ففهمي كان سلبيا، فبين زملائه الثائرين كان يتأخر أو يلوذ مرتعدا بمكان آمن عند مواجهة الإنجليز، والخوف المستبد به يحول دون الانخراط الكامل في ثورته لأنه خاضع لنظام يحول دون التصريح بموقفه ضد الاستعمار" كانت أعمال البطولة تتراءى لعينيه باهرة تخطف الأبصار، وطالما أنصت إلى نداء باطني يهيب به إلى الإقدام والتأسي بالأبطال، ولكن كانت تخذله أعصابه في اللحظة الحاسمة، فما إن تنحسر موجة

المعركة حتى يجد نفسه في المؤخرة إن لم يكن مختبئا أو هاربا"[٣٢] ويقتل في الوقت الذي يتبلور وعيه بهذا الخوف وأسبابه، وكأن القتل هو عقاب للخروج على النظامين الأبوي-الاستعماري. فكرة الوطنية لصيقة بالذكورة، وهي ،كما تذهب"سينيثا إنلو" نبعت بالأساس من وسط عالم مذكر في تطلعاته، وطموحاته، وآماله، وذاكرته، واستبعدت فيه النساء[٣٣]. لكن انغلاق الأبوية على قيم الطاعة يحول دون أن تتفجر قوى الابن الوطنية، إلا ويكون الموت ثمنا لذلك، ومثل هذا السلوك المشوب بالحيرة والخوف والتردد يعم الأسرة بكاملها: أمينه، ياسين، عائشة، خديجة. ويتوارى بعرور الزمن مع جيل الأحفاد، فالوحيد الذي يتصرف بمنأى عن كل هذا هو الأب، الذي يمارس مواربة أكبر وأشمل وأكثر خطورة: انقسام الوعي وعدم إدراك التناقضات السلوكية والقيمية، فالأب الذي يحتكر الفضائل علنا في النهار، يهدرها في الليل بين الغواني. والحق فالمتلقي يشعر باختناق، شأنه شأن أسرة عبد الجواد، بحضور الأب، فخروجه من البيت صباحا إلى العمل يحدث ارتياحا" كارتياح الأسير إلى صليل السلاسل، وهي تنفك عن يديه وقدميه"[٣٤] إلى درجة لا يرى فيها كمال، الابن الأصغر لأحمد عبد الجواد، والأكثر وعيا في الأسرة، إمكانية" تصور عالم لا يوجد فيه الأب"[٣٥] إلى ذلك فإن السرد الرتيب، والمتدرّج، والتفصيلي، يكشف بعمق طبيعة المجتمع التقليدي الذي يراعي الحدود الطبقية الفئوية والأسرية في علاقاته اليومية.

تلوح بدايات التمرد على النظام الأبوي حينما يُفضح السلوك المزدوج للأب، يكتشف ذلك ياسين أولا، ثم كمال بعد ذلك، لكن النساء: أمينه، وخديجة، وعائشة، يتوهمن استقامة الأب إلى النهاية، فلا يمكن تصور بقعة معتمة في صفحة الأبوة الناصعة البياض، تلك الأبوة التي تتقن زرع القهر في قلوب النساء عبر تكريس العبودية المطلقة. يبدأ التهديد من الداخل، زواج البنات والأبناء يوسع البعد المكاني لحركة الشخصيات، لم يعد"بين القصرين"مكانا يفي بالحركة المطلوبة، فالأب يصر على أن يكون ضيق المكان جزءا من فلسفة الحجب التي يؤمن بها، حتى البيت رتبت أدواره ليكون هو في الأعلى. يحدث الزواج خلخلة واضحة في مفهوم الحجر المفروض على الأسرة، والمروقات السافرة والمتهتكة التي يمارسها ياسين وزوجته تعمّق ذلك. ويتوسع هذا الرتق في الجزء الثاني من الثلاثية، حينما يبادر كمال إلى إقامة علاقات خاصة بالوسط الأرستقراطي المتعلم تعليما غربيا، وهو غير بقايا الأرستقراطية التركية التي حرص الأب على مصاهرتها، ويتكرس مظهر من مظاهر الخروج على الأبوية، حينما يفكر كمال بإجراء قطيعة مع ارتباطاته الاجتماعية والدينية عبر إيمانه المطلق بالعلم والفلسفة، فينتهي إلى ضرب جديد من الاعتقاد"إني ضقت بالأساطير ذرعا، غير أني في خضم الموج العاتي عثرت على صخرة مثلثة الأضلاع سأدعوها من الآن صخرة العلم والفلسفة والمثل الأعلى، لا تقل إن الفلسفة كالدين أسطورية المزاج، فالحق أنها تقوم على دعائم ثابتة من العلوم وتتجه إلى غايتها. أما الفن فمتعة سامية وامتداد للحياة غير أن مطمعي أبعد من الفن منالا لأنه لا يرتوي إلا بالحقيقة "[٣٦].

لكن هيبة الأبوية تتفتت حينما تصبح موضوعا لسخرية أولاده السكارى"ياسين" و"كمال" في إحدى الحانات، فالتدمير الذاتي للأبوية ينبثق من الداخل. يُظهر كمال جزءا عميقا بمفهوم الأبوة، والنص الطويل الآتي يبين ذلك، وهو حوار داخلي منحبس في نفس حائرة لم تكتسب بعد درجة استقلالها" أبي! دعني أكاشفك بما في نفسي: لست ساخطا على ما تكشف لي من شخصك، فإن ما كنت أجهله منك أحب إليّ مما كنت أعرف. إني معجب بلطفك، وظرفك، ومجونك، وعربدتك، ومغامراتك، ذلك الجانب الدميث منك الذي يعشقه جميع عارفيه، وهو إن دل على شيء فعلى حيويتك وهيامك بالحياة والناس، لكني أسائلك لم ارتضيت أن تطالعنا بهذا القناع الفظ المخيف؟.لا تعتل بأصول التربية فأنت أجهل الناس بها... فما فعلت إلا أن آذيتنا كثيرا وعذبتنا كثيرا بجهل لا يشفع لك فيه حسن نيتك...لم نعرفك صديقا كما عرفك الغرباء،

ولكن عرفناك حاكما مستبدا شرسا طاغية، كأنما كنت أول مقصود بالمثل القائل" عدو عاقل خير من صديق جاهل" لذا سأكره الجهل أكثر من أي شرّ في الحياة، فهو المفسد لكل شيء حتى الأبوة المقدسة، خير منك أب له نصف جهلك ونصف حبك لأبنائك...غير أني ما زلت أحبك وأعجب بك حتى بعد أن زايلتك صفات الألوهية التي توهمتها فيما مضى عيناي المسحورتان. أجل لم تعد قوتك إلا أسطورة...لكن لست وحدك الذي تغيرت فكرته، الله نفسه لم يعد الله الذي عبدته قديما، إني أغربل صفات ذاته لأنقيها من الجبروت والاستبداد والقهر والدكتاتورية وسائر الغرائز البشرية...قررت أن أضع حدا لاستبدادك، استبدادك الذي يغشاني كما يغشاني هذا الظلام المحيط..لأقول لك إني قررت أن أضع حدا لاستبدادك، لا بالتحدي والعصيان فإنك أكرم على نفسي من أن أفعل بك هذا، ولكن بالهجرة!. أجل لأهاجرن من بيتك حال أقف على قدمي، وفي أحياء القاهرة متسع لكل مضطهد"[٣٧]، ويستمر كمال في مناجاته، وينتهي برفض مفهوم الأسرة، ويقترح أن يتحرر الإنسان من سيطرة الأسرة "هذه الحفرة التي يتجمع فيها الماء الآسن" ويقترح أن "تزول الأبوة والأمومة" ويختتم بالقول" هبني وطنا بلا تاريخ، وحياة بلا ماض" [٣٨].

٥. الدنس وانهيار النسق الأبوي

فكرة الدنس تسرّع في تدمير صورة الأب، فالعلاقة المزدوجة والمعقّدة التي يقيمها كل من الأب وياسين مع زنوبة، تدفع بمفهوم الأبوة إلى حافة الخطر، إذ إنها تسحب الشرعية الأخلاقية عنها، ومبالغة ياسين في اشتهاء زنوبة إنما تستبطن انتقاما مبهما من مفهوم الأبوة. ولكن هل كان الاستغراق بالدنس يقتصر فقط على التردد الدائم على بيوت اللذة؟ الواقع أن ارتياد أحمد عبد الجواد لمجالس الغواني كان من أخف أشكال الدنس في الثلاثية، من الصحيح أنه يمضي أربعين سنة في صحبة الغواني، باستثناء السنوات الخمس التي ينقطع فيها إثر مقتل فهمي، لكن الرواية تمور بأشكال كثيرة من الدنس.

يلاحظ بداية أن العالم التخيلي للرواية ينفتح على مسارين، مسار أول ينعقد حول مفهوم المتعة، ويمثله أحمد عبد الجواد وجليلة وزبيدة ومحمد عفت وعلي عبد الرحيم. ومسار ثان ينعقد حول مفهوم الأبوة، وتمثله أسرة أحمد عبد الجواد. هذان المساران المتوازيان يتعرضان لهزة عنيفة حينما تظهر زنوبة، التي تريد الانتقال من المسار الأول إلى الثاني، تريد أن تتحول من غانية إلى زوجة، أحمد عبد الجواد صارم في الفصل بين المسارين، القيم التي يمتثل لها، ويتبناها، ويتحرك ضمن أسوارها المغلقة لا تسمح بخلط المسارين، ظهور زنوبة يخلخل النظام الأبوي. في الأخير نجحت زنوبة في مسعاها فأطاحت بالنظام حينما أصبحت جزءا من الأسرة الكبيرة: زوجة للابن الأكبر ياسين. يريد أحمد عبد الجواد لزنوبة أن تظل موضوعا للمتعة، فيما هي تريد الانتقال إلى وضع إنساني آخر تتخلص به من الخطأ الأخلاقي الذي سقطت فيه، لكنه مدفوعا بمفهوم الأبوة الذكورية لا يتقبل هذا الانتقال، ولا يقر بهذا التغيير، ولا يسمح له أن يتحقق، يعيش صراعا بين دوافعه الغريزية ودوافعه القيمية، يقبل كل شروطها إلا الزواج، يغدق عليها بكل شيء لكنها تأبى منح جسدها إلا عبر علاقة شرعية، ومع أن الضعف والانهيار يلوحان في أفق الأحداث، انهيار أحمد عبد الجواد وضعفه، لكنه يرتعد ذعرا كلما فكر أنها ستكون زوجته، لا يمكن أن يتحول موضوع المتعة الحرّة المكشوفة إلى جزء صميمي من الأسرة الأبوية، فالنساء ينبغي أن يكنّ إما طائعات، خانعات، تابعات، أو غانيات، مهيّجات للذات والرغبات من أجل إشباع الفحولة. وبدل أن يتوقف المساران، ويبقيا متوازيين، يدفع محفوظ بمحاولة زنوبة إلى نهاية أخرى، لكي تُضرب القيم الأبوية في الصميم، تلك هي فكرة الدنس، والمشاركة في امتلاك جسد المرأة.

يمثل ياسين أحد المحركات الكبرى لمسار السرد في الثلاثية، الصورة المهمّشة له تخفي دورا كبيرا، هو تجسيد مضخم للجانب الخفي من شخصية أبيه، وجود ياسين المتعهّر يذكّر المتلقي

بالممارسات الخفية لأبيه، لا يوقّر ياسين أبا من قيم الأب، على العكس من ذلك، فهو يسعى بكل جهده لفضح سلوكه. يعمق السرد الصورة الشهوانية المتهورة لياسين، فهو"صاحب شهوة عمياء" و"حيوان أعمى" و "وكل امرأة عنده رغيبة" والحب لديه هو" الشهوة العمياء "وهو بوهيمي النزعة، شهواني الطباع "كالكلب يلتهم ما يصادفه في القمامة"[39]. يستغرق في شهوات شبه منحطة، يتشهى الخادمات العجائز، كأم حنفي، والجواري السود مثل نور، وضاربة الرمل، وبائعة الدوم، وينتهي باصطياد الأرامل المسنات، والخادمات الخليعات، وعلى غرار أبيه يشكل عصبة من الماجنين يلتقون للسهر في"حانة النجمة"[40] ويدرك تماما بأن الزوجة" ليست المفتاح السحري لدنيا المرأة" و أن " الزواج أكبر خدعة، والزوجة تنقلب بعد أشهر إلى شربة زيت خروع"، وهو يرغب" بالمرأة لذاتها، لا لمعانيها، ولا ألوانها "و" كل امرأة لعنة قنرة..لا تدري امرأة ما العفة إلا حين تنتفي أسباب الزنا"[41]. ويبدي رغبة جنسية واضحة بأم زوجته أكثر من الزوجة نفسها، حينما يتقدّم لخطبة "مريم"وسرعان ما يهمل الابنة، ويقيم علاقة جسدية بالأم" بهيجة" هذه الأم التي كانت على علاقة جسدية بأبيه، وتتفجر نزواته الشهوانية في سياقات لا تحتمل، كرغبته العارمة بالجارية نور حينما كان الإنجليز يرابطون جوار البيت، ويحتلون الحارة، ومداهمته للخادمة أم حنفي في الحجرة السفلية وهي نائمة، وهو ملول بما له، راغب بما ليس له. وبالإجمال هو صورة مضخمة للجانب السري، وغير المعلن، من أبيه.

هذه الصفات التي يحوزها ياسين تجعله قادرا على التمتع المتنوّع، وغير الشرعي، دونما تأنيب داخلي، وهو مصمم على تدمير القيم الأبوية، توضع كل هذه الصفات في سياق تهديم الأبوة في الوقت الذي يضرب التصابي الأبَ في الصميم، تصابيه بزنوبة الذي يمزقه شطرين بين الاندفاع للاستغراق بمتعه والحفاظ على قيمه الأبوية، في هذه الحالة المريعة من التردد والإقدام، حيث يتوارى الآخرون جميعهم باستثناء أحمد عبد الجواد وزنوبة،خلال صفحات كثيرة[42]. يعمق ياسين فكرة الدنس حينما يقيم هو الآخر علاقة جسدية بزنوبة، مع معرفته المسبقة بأنها خليلة لأبيه، وإحدى الفاعلات في مجالس الأنس. يريد ياسين الانتقام من أبيه عبر علاقة آثمة مع عشيقته. توضع الأبوة في ميزان المتعة، يلتقي الأب والابن على جسد أنثوي واحد، أحدهما مسكون بالرغبة والآخر مسكون بالانتقام. ومع هذا فالاختلاف بين الاثنين ما زال كبيرا، يقترف الابن الرذائل عارفا بها، ومتهالكا من أجلها، فيما يقترفها الأب متعففا، ومتخيلا أنها تكمل دوره الأبوي الذكوري، ومع أن الابن هو الذي سيفوز بزنوبة، لكن السرد التفسيري، الذي يقدم الأب متذللا تحت سياط الشهوة، لا يسمح للأبوة باقتراف خطأ أخلاقي كبير كالزواج من عشيقة الابن، فالأبوية تقي من السقوط المريع، فيما البنوة لا تأبه بالقيم الرمزية. ولكن صراع الذكور حول الإناث كفرائس ليس هو الوحيد الحاضر في سياق السرد، فالثلاثية تعرض نمطين من النساء: نمط النساء الامتثاليات، المستلبات، المستسلمات، ومثالهن"أمينه" ونمط الشهوانيات، الشرسات، الداعرات، مثل زبيدة، وجليلة، وبهيجة، ومن هذين النمطين تنبثق زنوبة، ترتبط بعلاقة جسدية مع الأب والابن، لكنها تخطط للزواج من أحدهما، وتنجح في الاستئثار بالابن. تريد الانتقال من عوامة اللذة إلى بيت الأبوّة، تتطلّع إلى اختراق النظام الأبوي عبر البنوّة، وتحلم بأن تكون جزءا منه، فهو النظام الذي يوفر الأمان والطمأنينة لها.

فكرة الدنس التي تهزّ ركائز القيم الأبوية، لا تقف عند حدود التنازع بين الأب والابن على جسد زنوبة، بل تأخذ مسارا آخر بعد أن يحوز ياسين عليها، يقع الدنس هذه المرة في المشاركة الجسدية التي يقيمها ياسين وكمال مع الغانية "وردة" في الحالة الأولى يتشارك الأب والابن بجسد زنوبة، وفي الحالة الثانية يتشارك الأخوان بجسد وردة. يظهر ياسين وسيطا في الدنس، فمن خلاله ينتقل من الأب إلى الابن، لأنه المشارك لهما في المرأتين. ومع أن (كمال) يبدو مهووسا

بالثقافة، وبالتهويمات الخيالية، لكن صورته ترتسم في الرواية كفتى من الجيل الضائع، الذي تصدمه الأرستقراطية الجديدة في علاقاتها المتحررة، وسلوكها الغامض، فيخيل إليه أنه سيكون جزءا منها، لكن تربيته التقليدية تصطدم بالتحرر العام لتلك الأرستقراطية، فينكفئ على نفسه، ويتآكل شيئا فشيئا، محبطا بين الغواني والحانات. يجد نفسه أكثر تحرّرا من عائلته الأبوية لكنه أكثر تحفظا من الأرستقراطية الجديدة، فيروح يبحث عمّن يواسيه بشخص البغي "عطية" في ماخور تديره جليلة "وهي" مطلقة ذات بنين، تغطي كآبتها المعتمة بالعربدة، وتمتص الليالي النهمة أنوثتها وإنسانيتها دون مبالاة"[43].

يذكّر سلوك كمال بسلوك أبيه، فكلاهما يجعلان من "جليلة "وسيطا لعلاقات غير شرعية مع "زنوبة" و"عطية". يحدث ذلك أزمة في صلب القيم الأبوية. ويرى "بوحديبة" أن ذلك يعود إلى عجز الذكر، شبه المرضي، عن الخلاص من سراب المرأة الأخرى المنافسة، وإعادة اكتشاف الوحدة الأساسية في الأنثى الخالدة، والالتقاء على جسد امرأة منافسة يخلق رباطا قويا وعميقا بين الرجال من أجيال مختلفة[44]. التعارف الذكوري بين الأب وابنه، وبين الأبناء، يتم على أجساد نسوية مشتركة، فيدهمهم زهو الاكتشاف، والفحولة، والمشاركة، وفيما يتفاعل الذكور حول وليمة الجسد الأنثوي، تترنّح الأبوية لأن الدنس يضيء ظلماتها، ويضعها تحت مجهر البوهيمية المباشرة التي تزيل الحدود القيمية، وتفضح النزوات البشرية المشتركة لدى الذكور، فتتوارى صورة الأب، في الجزء الأخير من الثلاثية، ويستأثر الأحفاد بالفضاء السردي للأحداث(=رضوان، وعبد المنعم، وأحمد) ويحلّ الجدل حول المفاهيم الكبرى والتشكيك بها، كالأيمان والإلحاد، والعلاقة بين المسلمين والأقباط، والأحزاب الدينية والعلمانية، محل العلاقات التقليدية التي رسمها السرد في مطلع الرواية. وفيما بدأت الرواية بالحرص على الانتساب العائلي والانتماء الطبقي انتهت إلى أن القيمة تكمن في الوظيفة والشهادة الدراسية. وإثر موت الأب مباشرة يتحول السرد من الصيغة الموضوعية إلى الصيغة الذاتية[45]، وهي المرة الوحيدة التي يكون السرد الذاتي فيها على لسان "أمينه" وهي تستعيد عبر المناجاة الذاتية تاريخ الأسرة بصورة تداعيات حرة متناثرة[46] وينتهي الأمر بانهيار القيم الموروثة للأسرة، فالحفيد "أحمد" يصبح ماركسيا ويتزوج ماركسية هي "سوسن حماد"، ويطيح الحفيد الآخر "عبد المنعم" وهو من الأخوان المسلمين، بالمجد المعلن للأسرة، حينما يرغب الزواج من "كريمة" ابنة الغانية "زنوبة".

تستأثر الذكورة بالمقام الأول في العالم التخيلي للرواية، لكنها ذكورة تتلاشى بمرور الزمن بفعل التأزم الداخلي فيها، وبفعل تواري دور الأب، وبفعل نوازع الدنس المنطلقة من عقالها بين الرجال، وبفعل التمرّد الذي يبديه جيل الأحفاد، رجالا ونساء، على التركة الأبوية، وتكون النتيجة ظهور فئة نسوية غير فئتي الأنثى الامتثالية، التي مسختها الأبوة إلى تبعية مطلقة، والأنثى الشهوانية الهادفة إلى إشباع الذكور، وتمثلها الغواني اللواتي يذكّرن بالجواري في الأدب القديم. تظهر نساء يتمرّدن على هذا التصنيف الأبوي كـ"سوسن حماد" وسواها من الحاملات لقيم فردية، وأيديولوجية جديدة، وكلّما مضت الأحداث أدى انهيار الأبوية الذكورية إلى استئثار الأنوثة بالمكانة الواضحة في العالم التخيلي. فاستمرارية النسب تأتي من النساء وليس من الرجال، والأحفاد الفاعلون في الأقسام الأخيرة من الرواية هم أولاد خديجة من نسل" آل شوكت" وليس من أولاد أحمد عبد الجواد الذكور باستثناء رضوان الذي ينتهي شاذا. يتوقف النسب الذكوري للأب من أبنائه، وهو من شروط الأبوية، ويستمر ببناته، فالنسب أنثوي في الثلاثية وليس ذكوريا، ولكن هذه ليست ميزة بذاتها في النظام الثقافي الأبوي، لأن النساء فيه يلعبن دور الوسائط الحافظة للنوع، والقيم، والعلاقات التقليدية، ويبدون منفعلات ولسن فاعلات، وعلى الرغم من ذلك يقع

حراك لا يمكن إغفاله في بنية العلاقات العامة للشخصيات. تختلف جذريا عن نمط العلاقات التي بدأت الرواية بها.

في النظام الأبوي تدفع المرأة دائما ثمن مخالفة سنن الرجل، تدهس أمينة بالسيارة لأنها خرجت دون إذن زوجها، فالدهشة الغامرة بالفرح المشوب بالتوجس الذي تشعر به أمينة، وهي تطوف بجوار مسجد الحسين لا يمر إلا عبر عقاب جسدي، كسر عظم الترقوة بحادث سيارة، ومع أن ياسين هو الذي أغراها بالخروج فهي التي دفعت الثمن. وما إن يعلم الزوج بخلفيات الحادث حتى يستشيط غضبا، لكنه لا ينثني عن الالتحاق في اليوم نفسه بمجلس الغواني، فالكارثة الأسرية لا تحول دون متعة الذكر، المكان الذي يغادر إليه الزوج هو مجلس الأنس اليومي، أما المكان الذي طافت فيه الزوجة فهو مكان مقدس. تتخطى حرية الأب الحدود الخاصة بثنائية المدنس والمقدس، فعقاب أمينة سواء في الأذى الجسدي الذي لحق بها، أو في التقريع الذي نالته، يأتي مكافئا للخروج على الأنظمة الأبوية التي تشترط الموافقة المسبقة على كل فعل تقوم به الأنثى، أما الانغماس بالمتع الجسدية فيكون استغراقا للذكر في أفعال تخرق المقدس الذي انجذبت الزوجة إليه بحسن نية تبركا. تجني المرأة عقابين، ويكافأ الرجل بالمزيد من المتع: تراتبية العلاقات، والمكانة، والمواقع، كما تجلت في بيت أحمد عبد الجواد نظمت في مطلع الرواية استنادا إلى أهمية الذكورة، وأعيد النظر فيها جذريا، بعد ذلك، إذ تنتهي الرواية في بيت "آل شوكت" وقد قسّم تبعا للانتماءات الأيديولوجية والدينية للشخصيات، الدور الأرضي يسكنه الماركسيون: أحمد إبراهيم، وسوسن حماد حيث صارُ بيتهما منتدى للماركسيين، فيما الدور الأعلى الخاص بعبد المنعم إبراهيم وكريمة أصبح ملتقى للإخوان المسلمين، يعاد ترتيب المكان ليس في ضوء القيم التقليدية إنما في ضوء المفاهيم الأيديولوجية الخاصة بالبنية التحتية والبنية الفوقية: المجتمع والدين[١٧].

يقع تخلخل في نظام القيم التي كان أحمد عبد الجواد السند الداعم لها، وتصاب الأسرة بصدمة حينما يختار جيل الأحفاد سلوكا لا يتصل بالقيم الأبوية التي رسخها الأب. يتزوج الحفيد عبد المنعم إبراهيم شوكت، وهو من الأخوان المسلمين من كريمة ابنة زنوبة الغانية والعوّادة، وزوجة خاله ياسين، فلا يرى الحفيد مانعا من الزواج من ابنة غانية سابقة، أخوه الآخر أحمد إبراهيم شوكت، الماركسي المذهب والانتماء، يمر بنفس تجربة خاله كمال، يحب عايدة، ثم علوية صبري، لكنهما ترفضانه، وفي الحالتين يتم الاستغناء عن شفافية الحب مقابل توفر المستوى المادي الرفيع الذي تطالب به المرأة، تقرن الأنوثة بالمال، فيتزوج الماركسية سوسن حماد في تظاهر واضح ضد قيم الأسرة، ويكشفان عن عدم إيمانها الديني، وتقدم سوسن وجهة نظر جريئة بالإسلام والاشتراكية" قد يكون في الإسلام اشتراكية، لكنها اشتراكية خيالية كالتي بشّر بها توماس مور، ولويس بلان، وسان سيمون، إنه يبحث عن حل للظلم الاجتماعي في ضمير الإنسان بينما أن الحل موجود في تطور المجتمع نفسه، إنه لا ينظر إلى طبقات المجتمع ولكن إلى أفراده، وليس فيه بطبيعة الحال أية فكرة عن الاشتراكية العلمية، فضلا عن هذا فتعاليم الإسلام تستند إلى ميتافيزيقا أسطورية تلعب فيها الملائكة دورا خطيرا، لا ينبغي أن نبحث عن حلول لمشكلات حاضرنا في الماضي البعيد"، ويرى زوجها أن أسرته معقدة لأنها أسرة برجوازية، وهي" تحتاج إلى محلّل نفسي بارع يشفيها من كافة عللها، محلّل له قوة التاريخ"، وينتهي كمال، وهو في الأربعين، كما كان أبوه بصحبة الغواني، متصابيا يرابط أمام دار"بدور شداد" التي تصغره بعشرين سنة، في نوع من التعلق الاستعادي المرضي بأختها الكبرى "عايدة"[١٨] بما يذكر بتعلق أبيه بزنوبة من قبل، وينتهي الأمر به في ماخور تديره جليلة، وقد وقع في غرام البغي"عطية" فالإخفاق المريع بسبب رفض عايدة له، يدفع به لإعادة التوازن مع أختها، في ممارسة صبيانية، تنتهي به إلى المواخير

الليلية. وتصاب زبيدة بالجنون والإدمان على الكوكايين، وتتوب جليلة مكفرة عن ماضيها، ويشق رضوان ياسين أحمد عبد الجواد طريقه دارسا للقانون، وشاذا، ومرتبطا بعلاقة مثلية مع عبد الرحيم باشا عيسى، الشيخ، الأعزب، المتهتك، بعد أن يستدرج إلى بيت الأخير بوساطة حلمي عزت الذي يتراءى وكأنه قواد.

تختل البنية الطبقية الموروثة في مجتمع الرواية، ففؤاد الحمزاوي يرتقي بمنصبه كوكيل نيابة من الحضيض إلى الطبقة العليا، بعد أن كان مجرد صبي في وكالة أحمد عبد الجواد يساعد أباه في الأعمال اليومية، وبالمقابل يتردّى موقع كمال من الأعلى إلى الحضيض فيصبح معلم أطفال، بعد أن كان يمنّي نفسه حالما بالأرستقراطية الحديثة من خلال علاقته المتخيّلة بعايدة شداد التي تهمله، وتقترن برجل طبقتها وترحل إلى باريس. شيوع الشذوذ، والإلحاد، ونقد الدين، والزواج من الغواني، والانهيارات الطبقية الشديدة، كانت أمورا لا تحتمل في بداية الرواية، فيما أصبحت واقعا مكرسا في نهايتها. وتبلغ المفارقة أقصاها حينما يعرض محفوظ تماثلا ساخرا بين طقوس اللذة وطقوس العبادة، ومع أن كل شيء يبدو ثابتا في مطلع الرواية، فإن التحولات تكتسح العالم السردي، يختفي المصباح القديم، ويظهر الكهربائي، والأسطوانات المغنطة، والسينما، وسيارات الأجرة، وتختفي الجواري، وتنكشف الوجوه، وتختفي البراقع، وتتكاثر الحوارات، والتداعيات، والمناجاة الذاتية، بدل السرد التفسيري الموضوعي، وبدل الزواجات المباشرة القسرية المحتمة القائمة على المصالح الطبقية، والأسرية، تطوف بالرواية علاقات حب رومنسية، كالعلاقة بين كمال وعايدة شداد، ويتم تعاطي الخمرة، وأكل لحم الخنزير أسفل الهرم، ويتحلّل التزمت التقليدي، وبه يستبدل خليط من الممارسات غير المحددة. وتهيمن السجالات الدينية والسياسية والاجتماعية بدل الأحاديث المقتضبة الوقورة في مطلع الرواية. يقع انشقاق في صميم الأسرة بين الانتماءين الماركسي والإسلامي.

تكرّس الثلاثية احتفاء كاملا برغبات الذكور وتطلعاتهم، ومشاعرهم، وهواجسهم، لكنها تكاد تهمل الإناث من كل ذلك، فباستثناء الغواني لا نكاد نعثر، طوال أكثر من ألف صفحة، على إشارات دالة وعميقة تسمو بالرغبات الأنثوية، فالرواية تكرس بصورة شبه مطلقة قيم الذكورة، والنزوات الأنثوية المتناثرة فيها تأتي في سياق استثارة الفحولة تجاه الأنثى الشهية التي بعربدتها تشحذ رغبات الذكر، على غرار المرويات السردية، وكتب الشبق القديمة، ولا نجد حبا أنثويا سويا. المرأة تتوزع بين خنوع كامل لرجل يطفئ في جسدها أي رغبة سوية تقوم على المشاركة، أو هي غانية وظيفتها تنشيط الفحولة عبر متع العربدة والإثارة السخية، والتهتك، والأجيال الطالعة في نهاية الثلاثية ينحصر اهتمامهم بالمراكز الوظيفية، والانتماءات الأيديولوجية، أكثر من الامتثال للقيم الأبوية، ولهذا فالسرد لا يكرس لهم موقعا كالذي ظهر في حالة أحمد عبد الجواد وأمينه، فهؤلاء نماذج قيمية، فيما الأجيال الجديدة خليط إنسانى مشغول بالطموح الفردي، وخلاصه لا يكمن بالانتماء إلى قيم الأبوية إنما بالتيارات الأيديولوجية، دينية كانت أو إلحادية، ومع أنه يقع انفصام بين القيم التي يحملها جيل الآباء، وقيم الأحفاد، وكل ينكفئ على نفسه في نوع من المنافحة الخاصة به، لكن السرد الموضوعي ينهار بانهيار القيم الأبوية، وينبثق السرد الذاتي الذي يعبر عن القيم الفردية مباشرة، ويستكشف دواخل الشخصيات دون وسيط، تقل تدخلات الراوي العليم، وتتوارى شروحات المؤلف الضمني. وتختفي تلك المشاهد البارعة في تصويرها لجلسات الأنس الليلية- وهي الأكثر حيوية في الثلاثية- وتحل محلها المشاهد الحوارية والتأملية، ويكاد يختفي السرد التفسيري في الأقسام الأخيرة من الرواية.

٦.الأبوية والملحمة الدينية

انتهت الأبوة في مستواها الاجتماعي إلى التلاشي في "الثلاثية" بعد أن استقامت عقودا عدة، وأخضعت الجميع لقيمها الكبرى، وقامت بدور المحفز السردي الأساس للصراعات المحتدمة بين الشخصيات، وملأت العالم التخيلي بالأفكار والعلاقات في صعودها وأفولها، لكنها أخذت في رواية "أولاد حارتنا" مستوى ميتافيزيقيا كاملا، ففي هذه الرواية يتعالى الأب عن الوصف، قوته، وجبروته، وغموضه، وهيبته تضفي عليه سحرا أخاذا، يقبع متجبرا في "البيت الكبير" وينظر من عل إلى ذريته المتصارعة حول شؤون الحياة، جوار البيتِ الكبير، من أجل أن تحظى برضاه، أو تمارس السلطة باسمه.لا يعرف الأب الكبير "الجبلاوي" الرحمة، وليس من سجاياه الغفران. تقوم علاقته مع أبنائه على ركيزتين أساسيتين: الطاعة والجهل، ينبغي أن يتذلل الجميع طائعين له، وينبغي أن يظلوا جاهلين بوصيته السرية التي خطّت في كتاب موشّى بالذهب، وحفظت في صندوق فضي في غرفة منيعة داخل البيت الكبير. العصيان والمعرفة ينبغي أن يختفيا من ذلك البيت، أبدى إدريس(=إبليس) عصيانا فنفاه الأب، إلى الأبد، خارج البيت الكبير، ورغب أدهم(=آدم) في معرفة سرّ الوصية الأبوية فلاقى المصير نفسه: طرد من بيت الأب. استوت المعصية بالمعرفة، هذان سببان كافيان لشقاء ذرية الأب التي استبعدت من البيت الكبير، وحرمت من نعم الحديقة الغنّاء، لأن إدريس وأدهم، كل لسبب خاص به، أراد أكثر مما ينبغي، وطلب معرفة أكثر مما هو مسموح بمعرفته. صورة الأب المتعالية في بيته لا تعرف التغيير، فهو" جبار هذه الأحياء جميعا" و"جبار بلا جدال"وهو" الطاغية المتواري خلف أسوار بيته"[٤٩].

يبدو الجبلاوي المعتكف بغموض دائم في البيت الكبير المليء بالحدائق والخدم، وكأنه يستمد قوته من تنازع الأبناء حول ميراثه، فقد ارتقى رمزًا تتجدّد أهميته بمقدار استخدام اسمه في الصراعات الدنيوية. ولا يفلح أحد في كشف وصاياه الحقيقية المحفوظة في مجلد ضخم داخل صندوق فضي في قلب بيته[٥٠] وكل الصراعات بين أبنائه وأحفاده تقوم على تأويلات ذاتية لها، واعتقاد شخصي بالامتثال للميراث الذي يتصل به. والاضطراب الملحمي في العالم التخيلي للرواية يقع خارج البيت(= الدنيا) ولأن الصراع حول الاستئثار بميراث الأبوة يكون موضوع تنازع دائم فلا يفلح أحد في الحصول عليه بصورة دائمة، يعتقد عرفة أن ذلك الصراع يمكن أن ينتهي بمعرفة سرّ كتاب الأب. والرواية كناية عن التنازع بين الدنيوي- الديني، فالنفوذ الأبوي- الإلهي للجبلاوي، لا ينحبس في البعد الميتافيزيقي المقدس إنما يتعدّاه إلى البعد الدنيوي المدنس الذي يمثله إيقاع الحياة اليومية القائم على الغلبة، والسيطرة، والقتل. يحاول كبار السلالة: أدهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم، الاستئثار بالمكانة والقيادة والهيبة استنادا إلى تفسير خاص بكل منهم لما يريده الجبلاوي القابع في بيته من القدم، كل منهم يتبوّأ مكانته بناء على إقناع الآخرين، إنه الأقرب إلى ما يريده الأب، وهذا التنازع يرتفع رمزيا ليحيل على الأنبياء والديانات السماوية، وعلى التفسيرات الأرضية التي تستمد شرعيتها من التراث الديني. ويظل الصراع قائما مادام الجميع يتنازعون حول سلطة الأب، إلى أن يظهر عرفة(=المعرفة) الذي يتسبب في قتل أسطورة الأب من خلال السحر(=العلم). فكتاب الأب هو" كتاب السحر الأول، سر قوة الجبلاوي الذي ضن به حتى على ابنه"[٥١].

تصور الرواية العقم والتمرد. يندلع في الجيل الأول من أبناء الجبلاوي ضربان من الصراع، صراع قدر وصراع مطامع. صراع القدر يمثله انقسام الجيل الأول إلى عقماء ومنجبين: عباس وجليل عقيمان، ورضوان لم يعش له ولد، وعلى هذا المستوى جرى تحييد ثلاثة من الإخوة الخمسة، انغمروا في ملذات خالدة " يأكلون ويشربون ويقامرون" لا شأن لهم بشيء. السعداء المطلقون الذين لا يفكرون في المستقبل. الخالدون في البيت الكبير، أما صراع المطامع فاقتصر على إدريس وأدهم.

يحظى أدهم برضا الأب لطاعته، ودرايته بشؤون البيت الكبير وإدارته، ولأنه "على علم بالكتابة والحساب"[٥٢] فيما يعلن إدريس العصيان والتمرد لأن الأب تخطّاه إلى أخيه الأصغر في إدارة "الوقف" وهنا ينبثق صراع المطامع والأدوار. لا يكشف أدهم نية للاستئثار بشيء، أول الأمر. يرضخ لإرادة الأب، بصورة كاملة فيما يعلن إدريس رفضه للقرار منذ اللحظة الأولى. يظهر إدريس وكأنه متمرد بالطبيعة، يُنبذ، ويُطرد، ويُلعن، ويُصبح منذ تلك اللحظة موضوعا للعصيان والضياع، يعيش في الخلاء المجاور، ينذر نفسه لإغراء الآخرين في تخريب سلطة الأب. فيما يدعو الجبلاوي أدهم، ويسلمه شؤون البيت الكبير، ويأمره" املأ هذا البيت بذريتك، وإلا ذهب عمري هباء"[٥٣] والرواية على هذا المستوى هي تجسيد لرغبة الأب الذي لن يكون أبا بلا ذرية تحمل اسمه، ولكنها على مستوى آخر تجسيد لصراعات الأبناء، والأحفاد، وذرياتهم، عبر التاريخ حول مطامع دنيوية، يريدون حيازتها من خلال تفسير لرغبة الأب. أدهم سرعان ما يخون ثقة الأب فيه، حينما تغريه زوجته، بدفع من إدريس إلى معرفة ما يحتويه"كتاب"الأب، لمعرفة"الوصية" التي خلّدها فيه، ولمعرفة مستقبل الذرية، يُطرد أدهم من البيت لأنه أراد أن يعرف أكثر مما ينبغي، وبذلك تعيش الذرية منذ ذلك اليوم مستبعدة في الخلاء، ورغبتها الوحيدة العودة إلى البيت. وفي إحدى حالات قنوطه وهو يواجه صعاب الحياة، يقول أدهم بانفعال مخاطبا أباه عبر حوار داخلي" لماذا كان غضبك كالنار تحرق بلا رحمة؟ لماذا كانت كبرياؤك أحب إليك من لحمك ودمك؟ وكيف تنعم بالحياة الرغيدة وأنت تعلم أننا نداس بالأقدام كالحشرات؟ والعفو واللين والتسامح ما شأنها في بيتك الكبير أيها الجبار"[٥٤].

ذرية الجبلاوي مسكونة بالقتل، مرت بلحظات سلام قصيرة في عهود جبل، ورفاعة، وقاسم، لكنها سرعان ما خرجت على الأعراف التي سنّها هؤلاء، وكلما ابتعد الزمان تفاقمت صعاب الذرية، وازداد اعتكاف الأب في بيته حتى أصبحت رؤيته مستحيلة. وكما يقول إدريس فعلاقة الأب بأبنائه قائمة على الطاعة وعدم الغفران. يؤدي هذا التنازع إلى ضياع كل شيء، في النهاية يخاطب الشيخ شقرون الجبلاوي" يا جبلاوي، حتى متى تلازم الصمت والاختفاء، وصاياك مهملة، وأموالك مضيعة، أنت في الواقع تُسرق كما يُسرق أحفادك يا جبلاوي" فالأب"لم يره سوى أبنائه"[٥٥] ولم ير أحفاده، ولم يروه. تتصل ذرية الجبلاوي بأدهم، يصاب الأخير بفاجعة في ولديه التوأم: يقتل قدري أخاه همام، ويختفي، ولم يبق لأدهم سوى حمدان، لا يعود قدري للظهور إلا في نهاية عمر أدهم، يبدو قدري وكأنه يحمل صفات عمه إدريس، فهو الآخر يحمل رفضا لسلطة الجد، وحكمه على الجبلاوي قاس" إن جدنا شخص شاذ لا يستحق الاحترام، ولو كانت به ذرية من خير ما جفا لحمه هذا الجفاء الغريب..إني أراه، كما يراه عمنّا، لعنة من لعنات الدهر" ومن امتزاج الأبناء الذين نشأوا جنبا إلى جنب، وخالطوا غيرهم" ارتسمت في صفحة الوجود حارتنا، ومن هؤلاء وأولئك جاء أبناء حارتنا"[٥٦]. وجبل أول من لعب دورا كبيرا في حياة الحارة بعد أدهم، ينتسب إلى آل حمدان من نسل أدهم. وكذلك رفاعة، وقاسم. ذرية الجبلاوي تصطرع على شؤون الحياة في الخلاء المجاور لبيت الأب، لا تستطيع الدخول فيه، والابتعاد عنه، منذ إدريس وأدهم اللذين رابطا إلى جواره، حينما طردهما الجبلاوي. وكل من الأبناء الكبار: أدهم، جبل، رفاعة، قاسم، يطمحون إلى إعادة الاتصال بالأب الذي كان قرر منذ خطيئة أدهم أن تطرد الذرية خارج البيت، فالتمرّد على الأبوية ثمنه الجفاء والنبذ والقطيعة.

يأتي عرفة غير منسوب لأب، فالمعرفة مجهولة النسب، يصطرع الآخرون لأنهم مسكونون بهاجس الانتساب الأبوي، فيما عرفة لا ينتسب إلا إلى الحقيقة الواقعية وليس إلى المخيلة، إنه فخور بمعرفته وعمله لا بانتسابه[٥٧]، وهو يعرف استحالة التوافق بين وجود للأب ووجود المعرفة الحقيقية، فلا فعل للمعرفة بالحضور الكاسح لحضور الأب في المخيال العام. وجود الأب يحول

دون تلك المعرفة، ولهذا يسعى "عرفة" لمعرفة "سحر" الكتاب، وفيما هو يفعل ذلك، خرقا لكل تلك المحرمات المتراكمة من عصر أدهم إلى زمنه. يتسبب في موت أبيه من أجل المعرفة، فطموح عرفة يتخطى سلطة الأب إلى سلطة المعرفة. يبقى سبب موت الأب غامضا. يعتقد أنه بقتل الخادم الأمين تتلاشى قيمة الأب، لأن الخادم هو الوسيط بين الأب وبين الآخرين منذ توارى الأب في العهود الأولى، ولم يعد يقبل الظهور حتى لأقرب المنتسبين إليه، فيما بعد تخبره إحدى الخادمات بأنه مات لسبب آخر، وأن وصية الأب لخادمته أن تذهب إلى عرفة" اذهبي إلى عرفة الساحر وأبلغيه عني أن جده مات وهو راض عنه" وتقدم الخادمة رواية مختلفة عما تصوره عرفة، تقول "ما قتل الجبلاوي أحد، وما كان في وسع أحد أن يقتله...لقد مات الرجل بين يدي" يموت الجبلاوي" قاهر الخلاء وسيد الرجال ورمز القوة والشجاعة، صاحب الوقف والحارة والأب الأول للأجيال المتعاقبة" لا تحتل النساء إلا هامشا ضيقا في الفضاء العام للرواية، ومكانتهن دونية، وهن اللواتي يعزى إليهن الخطأ في معظم الأحداث الكبرى، وقد حرم الأب دخولهن حديقة البيت، أميمة تغري أدهم بالخطأ، فيطرد عن البيت الكبير بسببها، وياسمينه تشي بزوجها رفاعة لدى الفتوة بيومي وتخونه، حينما يقرّر الهرب من الحارة، وباستثناء قمر زوجة قاسم الأولى، تكاد صور المرأة تكون معتمة، وأغلب النساء يكنّ موضوعا لرغبة "الفتوات" وباستثناء" عرفة "الذي ينتسب لأمه، فالجميع ينتسبون للآباء. ويوصف الرجل الضعيف بأنه امرأة، فيما تتصاعد السلطة الذكورية في تفاصيل العالم التخيلي للرواية، والأخلاقيات الذكورية هي المهيمنة. حينما يجتاح الفتوة "زقلوط" حارة آل حمدان، يبلغهم علنا بأنه لن يأمن أحد منهم على نفسه حتى يجهر بأعلى صوته أنه امرأة"[٥٨]، فالمرأة هي ما ينبغي أن يسمو عليه كل من يتصف بالرجولة، إنها منتقصة كجنس، ودونية كنوع، وحضورها مفسد، وهي كائن لا يؤتمن في تاريخ السلالة المجيدة التي تركها الجبلاوي تتنازع، حول السلطة والجاه والثروة، في بيداء لانهائية.

تسهم الطرائق الشفوية في الحفاظ على القيم الأبوية، وتثبّت تاريخ السلالة عبر العصور، فبالإنشاد الشفوي يدوّن تاريخ متدرج بداية من الجبلاوي وصولا إلى عهد قاسم، كثير من الأحداث التي يقوم بها الأب وأبناؤه تتحول إلى مرويات يتغنى بها الشعراء في المقاهي، يعيد الشعراء بناء أحداث الماضي عبر التخيل الغنائي، الراوي الأخير(نجيب محفوظ) الذي لا يظهر إلا في مقدمة الكتاب يوقف هذا التنامي المتضارب والمتصاعد للأحداث فيقرّر تدوين تلك الحكايات المروية "سجلتها جميعا كما يرويها الرواة وما أكثرهم. جميع أبناء حارتنا يروون هذه الحكايات، يرويها كلٌ كما يسمعها في قهوة حيّه، أو كما نُقلت إليه خلال الأجيال، لا سند لي فيما كتبت إلا هذه المصادر، وما أكثر المناسبات التي تدعو إلى ترديد الحكايات، كلما ضاق أحد بحاله، أو ناء بظلم أو سوء معاملة، أشار إلى البيت الكبير، وهو رأس الحارة من ناصيتها المتصلة بالصحراء، وقال في حسرة " هذا بيت جدنا، جميعنا من صلبه، ونحن مستحقو أوقافه، فلماذا نجوع وكيف نضام؟!" أما هذا الجد، فهو" لغز من الألغاز، عمّر فوق ما يطمع إنسان أو يتصور حتى ضُرب المثل بطول عمره، واعتزل في بيته لكبره منذ عهد بعيد، فلم يره منذ اعتزاله أحد، وقصة اعتزاله وكبره مما يحير العقول، ولعل الخيال أو الأغراض قد اشتركت في إنشائها"[٥٩].

ترتبط الشفوية بعصور الأبناء الذكور الأوائل: أدهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم، فيما ترتبط الكتابة بعصر عرفة، فأحد أصحابه هو الذي يقترح على المؤلف ما يأتي" إنك من القلة التي تعرف الكتابة، فلماذا لا تكتب حكايات حارتنا؟..إنها تروى بغير نظام، وتخضع لأهواء الرواة وتحزّباتهم، ومن المفيد أن تُسجّل بأمانة في وحدة متكاملة ليحسن الانتفاع بها"[٦٠] الأحداث الكبرى القديمة تتحول إلى مرويات شفوية تروى في المقاهي، والشعراء الجوالون، كرضوان الشاعر في عصر جبل، وجواد الشاعر في عصر عرفه، والشاعر طازة في عصر قاسم، ينشدون للأجيال

اللاحقة ما قام به هؤلاء في العصور الغابرة[61]، وبظهور عرفة تتوقف تلك المرويات الشفوية، وينتهي دور الأب الذي يشكل محورها الأساس، ويبدأ التدوين. عصر عرفة يوقف مد المرويات الشفوية، وتعميم القيم الأبوية التي غذّت السلالة منذ خلقها، فعرفة نفسه يقوم بمهمة القضاء على الأب وأسطورته التي تتوراثها الأجيال المتعاقبة جيلا بعد جيل.

٧. تنازعات الآباء: أنوثة مدمّرة ومصائر مأساوية

تبدو رواية "ملحمة الحرافيش" التي صدرت بعد نحو عقدين من صدور" أولاد حارتنا" وكأنها استمرار لها. لا يقتصر التماثل على النظام السردي للحكايات شبه المكتملة في الروايتين، وتمركز الوقائع حول شخصية تظهر لفترة من الزمن ثم تتوارى لتظهر غيرها، إنما تتشارك الروايتان بما هو أكثر من ذلك، فأحداثهما تتنزل على خلفية متماثلة من الأمكنة والأزمنة، وفيهما تهيمن فكرة الأبوية الذكورية، وتشيع سيطرة "الفتوات" على الحارة، واحدا إثر آخر، وشخصياتهما تتوزع الإقامة في الخلاءات المهجورة، والمقابر، والحارات الفقيرة، و"البيت الكبير" بحديقته حيث السعادة المطلقة، في" أولاد حارتنا " يشبه "التكية" في "الملحمة" التي تنساب منها الأناشيد الفارسية الغامضة على ألسنة الدراويش، والبعد الرمزي للحارة بوصفها مكانا للعذاب والتشرّد الأرضيين متماثل، وفي الروايتين تصنع التاريخ شخصياتٌ أبوية المنزع مشدودة دائما إلى مركز جذب رمزي يمثله البيت الكبير للجبلاوي أو تكية الدراويش، حيث مآل الآباء الكبار كالجبلاوي وعاشور الناجي. والشخصيات في الروايتين تستثمر أحداثا معينة فتتبوّأ مواقع مهمة، وكما وقع لجبل، ورفاعة، وقاسم، فقد أصبح عاشور الناجي، الذي كان مجرّد لقيط، ومجهول النسب، ومكاريا عند المعلم زين الناطوري، شخصية استثنائية، بعد أن استولى على "دار البنان" فأصبح"سيد الحارة، وارتفع إلى منزلة "الأولياء" وحوّل الحارة" إلى "جوهرة الحي كله" وأصبح رجلا مقدسا[62] فمسار الشخصيات ومصائرها، يمتثل لطريقة واحدة في البناء، ومحفوظ يستخدم العناصر الخاصة بالمظهر الخارجي، والأفعال، والملامح الفكرية، والنفسية، بصورة تجعل شخصياته تتناسل عن بعضها في الروايتين.

يبدو أول وهلة أن ثمة توازيا سرديا بين ظهور الحكايات وظهور الأجيال في الروايتين، وهذا صحيح حينما نخدع بتمركز الأحداث حول شخصية ما في كل حكاية من الحكايات المكونة للروايتين، لكن نمو الشخصيات، وأفولها ينبثق كتيار جارف فيكتسح الإطار الخارجي للحكايات، وهو منهج سردي اقترحه محفوظ في "الثلاثية" وطوره في "أولاد حارتنا" ثم كرسه على نحو شديد البراعة في "الملحمة"، إلى ذلك فقد وظّف في الروايتين طريقة تراكم الأحداث، وهي طريقة دفعت بها المرويات السردية الشفوية القديمة، حيث تتمركز الأحداث حول شخصية رئيسة، ثم تطوى تحت موج من أحداث لاحقة. حول شخصية أخرى، .فيدفع كل سيل من الأحداث السيل الذي سبقه إلى الوراء، فلا يتيح ذلك للمتلقي إمكانية ربط الشخصية بطبقة الأحداث التي تتصل بها، إن لم يسجل ذلك ليعود إليه حينما تطمس حكايةُ الحكايات التي سبقتها. وهذا الضرب من السرد هو الأكثر شيوعا في المرويات السردية الخرافية والشعبية، وندر أن وظّف في الرواية العربية، كما ظهر في هاتين الروايتين: أولاد حارتنا، وملحمة الحرافيش.

تُظهر سلالة الناجي في "الملحمة" صمودا بوجه العاديات لأنها منغلقة على نفسها في المراحل الأولى من تاريخها، وممتثلة لشروط الأبوية القائمة على السيطرة المطلقة، التحصن من الغرباء، والحيلولة دون تأثيرهم المباشر في بنيتها كسلالة تدين بالولاء المطلق للأب الكبير عاشور الناجي، فتمضي متمتعة بهناءة القوة والسيطرة، ولكن في الجيل السابع، جيل "عزيز قره الناجي" ينعدم وجود ذكور صالحين لهم القدرة على تولي أمور السلالة والفتّونة، يتشكى عزيز مما آل إليه مصير السلالة " كان عزيز يتحرّى عمّن يصلح للفتونة من آل الناجي الكثيرين لعله يبعث عهد عاشور

بعد موات، ولكنه وجد آل الناجي قد ذابوا في الحرافيش. فهصرهم الفقر والبؤس، واستل من أرواحهم خير ما فيها"[63]. تبدأ السلالة بالتفكك حينما يقع في الجيل الثامن تغير هائل في تاريخها، على يد "جلال عبد ربه الفران" العقيم الباحث عن الخلود، والمستغرق باللذات. يلوح انهيار في بنية السلالة، فكل الشخصيات الكبرى. بعد ذلك، إلى الجيل الثالث عشر تعاني عيوبا أخلاقية كبرى، فقد محقت الفحولة الصلبة، وشاع الاضطراب في العالم التخيلي، ولم يعد من الممكن وقف التدهور، يشيع الغدر في السلالة، ويُعرف الشذوذ، وقتال الأخوة، وسفاح المحارم، والاستغراق البالغ فيه في اللذات، وجنون الخلود، وتجارة الجنس والمخدرات، وبتواصل الأحداث ترتسم صورة قاتمة للعالم السردي الذي تتوالد فيه المآسي والخيانات والقتل، إلى أن يظهر عاشور الأخير، الذي يختم الرواية برفض الزواج مؤكدا بأنه لن يهدم بيديه ما شيد من بناء شامخ[64].

تقفل "الملحمة" بإيحاء لا يخفى، فاكتساح الأنوثة التدريجي للعالم التخيلي، في الحقب الأخيرة من تاريخ السلالة، سبب لأفول مجدها، ولهذا يقرر آخر أفرادها الامتناع عن الزواج، فوجود النساء يهدّد السلالة، ويهدم بناءها. ولكن السمة العصامية-الأبوية لمؤسس السلالة عاشور الناجي تظل المحفّز الأكثر أهمية في توزيع الأدوار عبر الأجيال المتعاقبة، فمن القيمة الرمزية لأبوته استعار الأبطال العظام في تاريخ السلالة مجدهم، وكلما ابتعدت الشخصيات عن مدار قيمه وقعت في مأزق معقّد من الأخطاء، وهي أخطاء تتضافر من أجل القضاء على السلالة. انتهى الأمر بأبوية عاشور الناجي أن تمارس دور الحماية المقدسة للأحفاد الذين يحرصون على الاتصال الكامل بها. كل من يشذّ عن روح الامتثال يجني عقابا مباشرا أو غير مباشر. وكل مَنْ استبدل بأبوّة الناجي الأسطورية، لذة، أو امرأة، أو رغبة، أو مالا، كان مصيره الهلاك. يلعب الزمن دورا كبيرا في إنتاج أسطورة عاشور الناجي، فكفاحه الشخصي كطفل لقيط، مجهول النسب، وعدالته في إنعاش الحرافيش، وحنينه العميق المصحوب بحزن تقوي للأناشيد المتعالية من "التكية" ومجاورته لها، ثم الاختفاء الغامض المفاجئ، هي مجموعة عناصر صنعت أسطورته الشخصية، ومع أن بعض الأحفاد الغاضبين، يذكّرون بالجد اللقيط، فإن طابع القداسة ظل يتراكم حول شخصية الناجي، فتحولت أسطورته إلى حكاية تروى، على المنوال نفسه الذي كانت تروى فيه حكايات إدريس، وأدهم، وجبل، ورفاعة، وقاسم، في رواية " أولاد حارتنا ".

تروي "سحر الداية "لـ"فتح الباب" أحد الأحفاد المتأخرين في تاريخ السلالة، مآثر الجد الأكبر عاشور" أنبل الأصول كان أصله، وخاف عليه أبوه من غضب فتوة ظالم، وجاءه في المنام مَن أمره بأن يترك وليده في الممر في رعاية التكية... من أنبل الأصول كان أصله، وقد ترعرع في أحضان رجل خير، ونما شابا قويا، وذات مرة أمره ملاك في المنام أن يهجر الحارة اتقاء للوباء ودعا الناس إلى الهجرة ولكنهم سخروا منه، فمضى محزونا بزوجه وولده، ولما رجع من العذاب والذلّ أنقذه الله من الموت... وقد اختفى ذات يوم، وطال اختفاؤه حتى آمن الناس بموته. أما الحقيقة التي لاشك فيها فهي أنه لم يمت"[65]. هذه الأسطورة التي حافظ عليها أفراد السلالة سعى لتدميرها كثيرون بأفعالهم السيئة، فتاريخ السلالة له وجه آخر غير الوجه الذي يمثله عاشور الناجي، تاريخ مملوء بـ" الانحرافات والشهوات" وكثير منهم خانوا "عهد جدهم العظيم" و"انخرطوا في سلك المجرمين والبلطجية" وأصبحوا "سلسلة صدئة من الدعارة والإجرام والجنون" وتاريخ الأسرة "سلسلة من المآسي والدروس الضائعة"[66]. ولا يمكن فهم المحرك السردي القوي وراء أحداث استغرقت قرونا عدّة، ومئات الشخصيات المتناثرة، وثلاثة عشر جيلا من سلالة الناجي، دون أخذ التعارضات الأخلاقية والقيمية مأخذ الجد في العالم التخيلي للرواية، فالموجّه الأول الذي يحرك الشخصيات هو موجّه أخلاقي، وثنائية الخير والشر مهيمنة في ذلك العالم.

تكرّس بعض الشخصيات حياتها لأعمال الخير، فتغدق الأموال على الحرافيش، وتلجم الوجهاء والأثرياء، وتحول دون إفساد أهل الحارة. فيما تمعن أخرى في إذلال الحرافيش من خلال انغماسها في الجنس، والخمر، والثروة، والشذوذ. وكلما خُيّل للمتلقي أن موجة الخير ستكون الأخيرة، اندفعت موجة شر عارمة تطيح بكل ما تحقق، فتاريخ سلالة الناجي تاريخ أمواج متتابعة من عمل الخير، والعدالة، والمساواة، ثم الطمع، والشرور، والتعهر، والعربدة. وخلف الصراعات المباشرة التي يخوضها آل الناجي، والفتوّات، يقبع عالم شبه ساكن من الحرافيش والأثرياء الذين يتحينون الفرصة للانخراط في دعم منتصر خيّر، أو منتزع شرير للسلطة، وهم يشكلون الخلفية التي تعطي عمقا دلاليا للنزاعات الرمزية في النص، ولكن إلى جوار الشخصيات النموذجية، والحرافيش، والوجهاء، تظهر النساء بخفر ودونية، وباستثناء "زهيرة الناجي" التي تكبت حرمانا كبيرا في صباها، ثم تكشف مكرا وجمالا هائلين في شبابها، وتسعى لتدمير تطلعات الرجال في السيطرة علي الحارة، فتجعلهم يتساقطون طامعين بها واحدا إثر الآخر، فإن كل النساء الأخريات سلبيات، بعضهن يتعلقن فجأة بالشخصيات القوية الفحولية، يضعفن أمام القوة الجسدية، يتعلقن بالأقوياء كمعادل موضوعي لضعفهن، ويحلمن بحماة يروون عطشهن الجسدي، ويؤمّنون لهن الحماية الاجتماعية، وبعضهن عاهرات وغوانٍ يوقعن الرجال عبر إغراءات جسدية فجة. ولا يُظهر أحد من الشخصيات الكبرى، حتى عاشور الناجي نفسه، حماية مطلقة من النساء الغادرات أو المغويات، فعاشور الأول نفسه يتزوج صبية تقدّم الخمرة في إحدى الخمارات، بعد أن تنافس عليها ولداه، ولا همّ للنساء سوى إشباع رغبات الرجال، والإيقاع بهم. بل إن السلالة نفسها تتوجس خيفة من نسائها، يقول شمس الدين الناجي "ما أكثر الداعرات في أسرتنا المجيدة" وتمتلئ الأسرة بالنساء الساقطات، ولا يقدم أحد من الأجيال الأخيرة للسلالة على نساء مستقيمات، إنما تهفو نفوسهم للغواني والداعرات، وهن كثيرات تعوم بهن الرواية، والمرأة في الرواية موضوع لرغبة الرجل، ووسيلة لمتعته الذكورية.

الصورة الإيجابية للنساء ضامرة في" الملحمة " فالفضاء العام للأحداث يحول دون إبراز أدوار النساء الإيجابية، فهنّ فاعلات في تدمير البطانة الداخلية لسلالة الناجي، وبمتعهن ورغباتهن، يقدن السلالة إلى نهايات فاجعة. وكما تجلى في" الثلاثية "و" أولاد حارتنا" حيث المرأة تعد مكونا ثانويا مكملا للذكورة، وتابعة لها، تقوم بتأثيث الخلفية العامة لحياة الرجل، وتسهم في تخريب المسار العام لمصائر الشخصيات، فإن الأمر يأخذ مسارا أكثر عمقا في" الملحمة". ثنائية العقم والشهوة المدمرة تتحكم في رسم صورة المرأة في الرواية، تظهر"سكينة" عاقرا لا تنجب في الحكاية الأولى من حكايات الحرافيش، فيتم أمر تبنّي عاشور الناجي، وتظهر "زينب" زوجة عاشور قبيحة وسيئة الطباع، و" فلة " زوجته الثانية كانت في الأصل داعرة تعمل في خمارة، وبتسبب إغراؤها في دخول عاشور إلى الحانة، فيتزوجها، وهي مجهولة النسب"بلا دين إلا الاسم، وبلا أخلاق، وأنها تتبع في مسيرتها الغرائز، وملابسات الحياة" وتظهر " قمر" مسنّة وعقيما، وزواج شمس الدين منها يذكر بزواج قاسم من " قمر" في رواية" أولاد حارتنا" وتظهر "ضياء الشوبكشي" عقيما، وكذلك "رئيفة البنان". بل إن الأختين "عزيزة البنان" و"رئيفة " تقيمان علاقة جسدية غير شرعية مع رمانة الناجي، وانبثاق الحقد بينهما يمثل إحدى الركائز الأساسية التي تقوم عليها سلالة الناجي. وبسبب "زهيرة الناجي" يقتل عدد من الرجال في تنازع دموي للاستئثار بها، وتسمّم "زينات الشقراء" عشيقها الخالد جلال الناجي، وتحمل منه جنينا تسميه جلال على اسم أبيه. وتغري "بلال الغانية" جلال جلال بالاستغراق في العربدة، وتجتذب الراقصة "نور الصباح العجمي" شمس الدين جلال الناجي فيتزوجها، وهي" مجهولة الأصل متهتكة " وبالزواج منها هبطت السلالة "من السماء للتمرغ أخيرا في الوحل" فيما تغري " كريمة العنابي" وهي أرملة

في نحو الستين من عمرها المراهق سماحة شمس الدين الناجي فيقع في غرامها الجسدي، ومعظم النساء هن اللواتي يعرض أنفسهن للزواج من الرجال، وتقوم "سنية" زوجة سليمان شمس الدين عاشور الناجي بالعمل على انهيار السلالة حينما تربي أولادها على التجارة وليس على الفتوّة، ثم تهمل زوجها، فيطلقها، وتعشق سقاء شابا تتزوجه وتهرب معه من الحارة، وهي ابنة أكبر أثرياء الحارة، وتدهم رغبة الدنس "رضوانه الشوبكشي" زوجة بكر سليمان الناجي، فتغري (خضر) الأخ الأصغر لزوجها بالخيانة المحرمة، لكنه يرفض ويغادر الحارة، فتتسبب في انهيار الأسرة، فهي الشر الذي يطيح بسلالة الناجي، وتحاول إغراء خضر بعد مدة طويلة بالزواج منها بعد اختفاء زوجها الغامض، لكن أخاها إبراهيم يقتلها في نوبة غضب، ويودي ذلك بمجد سلالة الناجي وقيمها" فقد جرت فضيحة آل سليمان الناجي على كل لسان، وترحّم الحرافيش على عهد الناجي القديم، واعتبروا ما نزل بسليمان وابنيه جزاء عادلا على انحرافه وخيانته. قالوا إن عاشور كان وليا، أيده الله بالحلم والنجاة، وأكرمه حيا وميتا، أما الكارهون فقالوا إنها ذرية داعرة متسلسلة من أصل داعر لم يكن إلا لصا فاسقا. واجه سليمان ذلك بوحشية غيرت من شخصيته للمرة الثانية(الأولى الزواج والثروة) فكان يشق الحارة بجسمه العملاق وبدانته الآخذة في التمادي، متربصا لأي هفوة حتى خافه أقرب المقربين إليه، ولم يعد منظره ينسجم مع الفتونة، فهو يترهل ويعلوه الخمول ويغرق في الإدمان والترف. انتفخت كرشه وتدلت عجيزته، ومن إفراطه في الطعام كان يغلبه النوم وهو متربع على أريكته في القهوة"[67]. يصاب بالشلل ويموت. وينتزع" عتريس" الفتونة من سلالة الناجي بسبب العجز الذي يضرب آخر أفرادها، ويحلّ محلّه "الفللي" أقوى أتباعه، فـ" اندرج عاشور وشمس الدين وحتى سليمان ضمن ركب الأساطير"[68] حتى إن خضر سليمان الناجي التاجر الثري، راح يؤدي الإتاوة للفتوات الجدد.

في النظام الأبوي تعزى إلى النساء كل الشرور. دبّ الفساد في سلالة الناجي، بسبب النساء، في عهد سليمان عاشور الناجي، ظهر انحراف في التراث الخاص بالسلالة حينما استسلم الحفيد للظروف الجديدة التي أغريه بترك الفتونة، والانغماس في لذات الحياة، وهجر الفقراء والحرافيش، والتقرب إلى الوجهاء والأثرياء في الحارة، والزواج من سنية السمري بنت أحدهم. أغراه الثراء، وحب التنعّم، والمرأة المغوية. ويكشف لنا السرد الكيفية التي ترتسم بها صورة المرأة بوصفها الدافع الذي يربض وراء أولى الانحرافات في تاريخ سلالة الناجي، فقد" استولت سنية على قلبه تماما كما استحوذت دارها على رغباته، وبتعاقب الأيام زحف على وجدانه مخدّر فعال. كفّ عن عمله وأحلّ فيه أحد رجاله، وزاد من الهبات لنفسه ولأعوانه فمضت العصبة ترتفع نحو منازل الوجهاء حتى هجروا في النهاية حرفهم البسيطة أو أهملوها. تناقصت أنصبة الفقراء والحرافيش وإن لم يحرموا من الهبات، تغير وجه الحارة المشرق، وأخذ الناس يتساءلون، أين عاشور الناجي، أين إخلاص شمس الدين. وتحفز الأتباع للمتسائلين وأرهبوا الساخطين. وأنشأتْ سنية (بكر) و(خضر) نشأة مرفهة ناعمة، ثم أدخلتهما الكتاب، وأعدتهما للتجارة، فلم يبشر أحدهما بأنه سيخْلِف أباه ذات يوم، ولما بلغا سنّ المراهقة فتحت لهما محلا لبيع الغلال، وبذلك صارا تاجرين وجيهين. وتجنب سليمان المعارك ما وجد إلى ذلك سبيلا، وآثر في النهاية أن يحالف فتوة الحسينية ليتفادى من مواجهة التحديات وحده، وفقدت الحارة مركز السيادة الذي تبوأته منذ عهد عاشور الناجي، وتغيرت صورة العملاق ومنظره، ارتدى العباءة والعمامة، واستعمل الكارتة في مشاويره، نسي نفسه تماما، ثمل حتى أصابه خمار الانحراف، ومضى يمتلئ بالدهن حتى صار وجهه مثل قبة المئذنة، وتدلى منه لغد مثل جراب الحاوي"[69].

وقع انعطاف خطير في تاريخ السلالة بسبب امرأة، فقد توارى مجد الأبوة الذي أرساه عاشور الناجي، حينما قامت امرأة بإحلال قيم بديلة محل القيم الأبوية الموروثة، فهدل مواصلة

مسار الجد الكبير الذي شق طريقه بالقوة، دُفع حفيداه إلى التعليم، ثم التجارة، وبدل ممارسة العنف والسطوة، صارا تاجرين وجيهين، وبدل أن يضفي"سليمان الناجي"حمايته على الآخرين، كما فعل أسلافه، احتمى هو بفتوة الحسينية، فانحسرت سيطرته على الحارة، ومال للخمول، والبدانة، وفقد كل السمات التي تجعل منه حفيدا لعاشور الناجي، وانتهى بلا نفوذ ولا سطوة، فدور النساء والمال يظهر كمحفز مدمر لقيم الذكورة. تتأسس الأبوية الذكورية بمنأى عن التفاعل الإيجابي مع الأنوثة، وتأفل، ثم تتلاشى، بسطوتها. كما تريد ملحمة الحرافيش الإيحاء به.في البدء يظهر الأبناء حرصا على القيم الأبوية، فشمس الدين الناجي يحاكي الدور الرمزي لأبيه عاشور الناجي، يناصر الضعفاء والفقراء ويكون صارما ضد الأثرياء، وهو شديد الحرص على الاتصال بأبيه من ناحية القيم والسلوك، فعاشور"خير من حملت الأرض" وهو الذي"كبح المتجبرين ويرعى الكادحين، وينشر التقوى والإيمان" وهو "حقيقة أكبر من الأبوة"وهو "رجل مقدس"وهو "ظاهرة خارقة لا تتكرر" وقد اختص" وحده بالرؤيا الهادية"وفي زواجه يتلقى شمس الدين بركة الأب كأنها هبة إلهية "باركه عاشور الناجي وهو يمتطي مُهرا أخضر، وهزجت له الملائكة فوق قطع السحاب، وانفتح باب التكية، وتدفق اللحن الملكي وثمار التوت" وهو يسعى بكل قوته لاستثمار القيمة الرمزية لأبيه" حافظ على نقاء فتونته للحارة، ظل يعمل سواق (كارو) على الرغم من سطوته وتقدمه في العمر. ورعى الحرافيش بالرحمة والعدل والحب. وعرف بالتقوى والعبادة وصدق الإيمان. وتناسى الناس أخطاءه، وعبدوا طيب خصاله، وأصبح اسم الناجي مرادفا عندهم للخير والولاية والبركة". وهذا يفضي إلى إثارة موقف الأثرياء ضده، وكان سبيلهم هو ترويج اختفاء الأب عاشور الناجي، لكي ينقطع الابن عن الجذر الذي يتصل به" فماذا ينقذهم من سطوة الجبار وشبابه المتجدد وإرادته الحديدية إلا معجزة؟!.فليدم الغياب، ولتطو الأسطورة، ولينقلب الوضع إلى الأبد!"[٣٠].

وابتداءً من الجيل الرابع، ممثلا بسماحة بكر الناجي، يظهر الاختلاف عن مسار السلف، يتخذ"سماحة" من العصابات أصحابا، ويتعاطى الخمر، ويعشق السهر، حتى قيل" إن الله قادر على أن يخلق أحيانا من صلب الأبطال أوغادا لا وزن لهم" وسرعان ما يرغب في زواج "مهلبية" ابنة صباح كودية الزار لكن" الفللي" ينافسه عليها، يحاولان الهرب، تقتل مهلبية، ويهرب سماحة تنكرا باسم" بدر الصعيدي، فسبب المأساة امرأة. وفي بولاق حيث ينتهي به الأمر بقالا يميل إلى "محاسن" بياعة الكبدة، وهي من أسرة مثقلة بالمشاكل: أبوها قتل في خصام، أخوها في السجن، أمها سيئة السمعة، وهي سليطة اللسان، ومدمنة على الحشيش، كما كانت أمها الضريرة مدمنة على الأفيون. ويتزوجها، ولما يحس بأن أمره سيكتشف يهرب إلى الصعيد، فيما تتزوج "محاسن" المخبرَ الذي يطارده، ويعود سماحة بعد مدة طويلة، يقتل المخبر حلمي عبد الباسط، ويلتحق بأسرته، يلتقي عمه خضر سليمان الناجي، لكن الأخير يقتل في ظروف غامضة، فيتزعم آل الناجي الابن الأصغر وحيد سماحة الناجي الذي يتلقى بركة جده الأعلى عاشور إذ يرى في الحلم أن جده يدهن يده بدهان سحري، وباليد المسحورة يقتل الفتوة "الفسخاني" وينتزع الفتوة، ولكنه بدل أن يعيد مجد السلالة ينزلق إلى إغراءات المتعة والثروة، ويصبح شاذا، ويلقب نفسه "صاحب الرؤيا" لكن الحرافيش يلقبونه سرا بـ"الأعور". أما أخوه "رمانة" فيقيم علاقة غير شرعية ومزدوجة مع الأختين "عزيزة" و"رئيفة البنان" فيتزوج الأخت الأولى عزيزة أخوه(قره) فيما يتزوج هو رئيفة، ومنذ هذه اللحظة تنزلق الأسرة إلى الدنس والعلاقات المحرمة، كما رأينا في"الثلاثية" فـ"قره" يتزوج عزيزة البنان، وهو يعرف أنها على علاقة بأخيه رمانة، ورمانة يتزوج رئيفة، وهو يعلم أن زوجته تعلم بعلاقته مع أختها، ورمانه يعلم بأن الأختين على بينة من علاقته بهما معا، والأختان عارفتان بالأمر أيضا، ويقوم رمانه بقتل أخيه وقتل الشيخة ضياء، وحينما تنجب عزيزة

وليدها عزيز لا يعرف أي من الأخوين أبوه الحقيقي، ولكن في النهاية يتضح أن رمانة كان عقيما. ويكبر عزيز ويتزوج "ألفت الدهشوري" ويشتري "دار البنان" التي كان جده الأكبر عاشور الناجي استولى عليها إبان الوباء في أول أحداث الرواية، فيما يسبب شذوذ "وحيد" قلقا كبيرا لابن أخيه عزيز[٧١] وخلال هذه الفترة تظهر"زهيرة الناجي" التي تتسبب في انتقال نسب السلالة من الذكور إلى الإناث.

تنتسب "زهيرة" إلى آل الناجي، تتربى فقيرة كخادمة في بيت عزيز الناجي، وتتزوج عبد ربه الفران، وتنجب منه جلال الذي سيكون في الجيل الآتي رأس السلالة، لكن جمالها الكاسح ومكرها يجعلانها موضوعا لتنازع عدد كبير من الرجال، يرغب فيها: عزيز الناجي، نوح الغراب، فؤاد عبد التواب، محمد أنور، عبد ربه الفران. تطلق الأخير، وتتزوج محمد أنور، ويتقاتل عليها الآخرون، ويفوز بها عزيز الناجي في النهاية، وتنجب له شمس الدين عزيز الناجي، وتكون نهايتها على يد محمد أنور. يفجر تنازع الرجال فيما بينهم للاستئثار بزهيرة كوامن الرغبة الذكورية الجامحة، يرغب فيها نوح الغراب، ويخضع لشروطها بتطليق نسائه الأربع، لكنه يقتل في الزفاف، ويصادف أن تنتحر رئيفة ويموت رمانه، وتجهز بالتدريج على الطامعين بها، وتشعر أنها الفتوة الحقيقي في الحارة" نعمت زهيرة بشعور رهيف خيالي مثل الإلهام المشرق، هو الفوز في جلاله والحلم في أبهته وكماله. الدار والثروة وسيد الوجهاء. لم تبتئس بغضب عزيزة ولا حزن ألفت، وإن كان ثمة كبرياء فهي سيدة الكبرياء وأحق الناس به بما وهبها الله من جمال وذكاء، آمنت بأنها فتوة في إهاب امرأة وأن الحياة لا تمتثل إلا للأقوياء. ولأول مرة تجد بين يديها زوجا تحترمه وتعجب به ولا تفرط فيه، أما الحب فطالما قهرته في سبيل ما هو أعظم وأجل، وطالما قالت لنفسها"لست امرأة ضعيفة مثل غيري من النساء"[٧٢].

تتوافر ظروف مناسبة لزهيرة كي تكشف عن دور الأنثى في العالم التخيلي للرواية، ولكن السرد سرعان ما يدفع بها إلى مطابقة الصورة الرغبوية للأنثى استجابة لقواعد النظام الأبوي، فلأنها ملكت الدار، والثروة، والزوج الذي هو"سيد الوجهاء" فقد غمرها "شعور رهيف خيالي مثل الإلهام المشرق" فتصاب، شأنها شأن المرأة الجميلة والذكية في الثقافات التقليدية، بداء الكبرياء، والغرور، والتعالي على أحزان الآخرين وغضبهم، وتنخرط في محاكاة الذكور الذين يبنون مجدهم بقوتهم وليس بدرايتهم "آمنت بأنها فتوّة في إهاب امرأة، وأن الحياة لا تمتثل إلا للأقوياء" وهذه المحاكاة تكشف بأن النموذج الأعلى لها هو الرجل في قوته المنفلتة، وليس في قوته المتبصرة، وهو المثل الأعلى في الثقافة الأبوية الذكورية، فلكي تحقق التطابق الذي جوهره القوة المفرطة، قهرت زهيرة الحب باعتباره إحساسا واهنا ينبغي طمسه، فلا قوة بوجوده، بل إنها تختزل النساء إلى كائنات هشة" لست امرأة ضعيفة مثل غيري من النساء" فضاء السرد التخيلي المشبع بقيم الذكورة يمسخ الأنوثة، ويعيد تشكيلها بصورة ذكورة، فزهيرة التي مثلت حدا فاصلا في تاريخ السلالة لا يمكن أن يمنح لدورها قيمة حقيقية إلا بقهرها كأنثى، ومطابقتها لعنف الذكور، فمحاكاة الذكور هي الكمال في النظام الأبوي. وبزهيرة تنتقل الفتونة من آل الناجي إلى آل عبد ربه الفران، تحافظ زهيرة المنتسبة في الأصل إلى السلالة الأولى على الفتونة، لكنها لا تتصل بالسلالة من صلبها، فتتدهور بمرور الوقت أحوال السلالة، ويتركز همها حول الثروة والنساء، وليس حول قيادة الحارة، وتحقيق العدل، كما كان شأن الأجداد الأوائل من آل الناجي، فتتناهب الألسن سمعة السلالة، فبعد "مصرع زهيرة على يد زوجها السابق محمد أنور" قال الحرافيش إن أسرة الناجي أصبحت مسرح الحزن، وأمثولة العبر جزاء خيانتها لعهد جدها العظيم صاحب الكرامات والبركات".

يتنامى دور النساء في السلالة فتصبح زهيرة، قبل مقتلها " أعظم امرأة عرفتها الحارة" ويغير جلال الناجي مصيره من عاشق إلى فتوة، بسبب حبيبته قمر التي تموت قبل الزواج، ثم إلى شكاك

ملحد، يفوز بالسلطة، والجاه، والثروة، لكنه يعزف عن المتع لأنه شقي ومعذب، إلى أن تعترضه زينب الشقراء الغارقة في متع الحياة، فينخرط فيها، ويفكر جديا بالخلود، وينفذ الوصايا الصعبة ليحظى بالخلود، ويؤاخي الجن، ويعيش معتزلا لسنة لا يرى أحدا" يصبح جلال قويا وجميلا وعقيما وغامضا. ثم يخوض في المتعة الدائمة، متعة الجنس، إلى أن تقوم زينب الشقراء بتسميمه، وتتناظر قوتان داخل النص: الخلود تأتي به الجن، والموت تأتي به المرأة، وتنجب زينات ولدا بعد موت جلال تسميه باسم جلال متحدية كل التقاليد، فينشأ جلال الثاني مجهول النسب مثل جده عاشور الناجي، ويشار إليه في الحارة كابن حرام. وبعد أن يمر بمرحلة إيمان متعبد ينزلق إلى العربدة والانحلال فيقتله ابنه شمس الدين، لكن الابن سرعان ما يقترن بالراقصة نور الصباح العجمي، وهي" مجهولة النسب، متهتكة" وبزواجه منها هبطت السلالة "من السماء للتمرغ في الوحل" وتتجه إلى انهيار واضح، ينجب شمس الدين سماحة البشع الذي سرعان ما يشذ وهو في سن المراهقة عبر العلاقة الجسدية مع كريمة العناني وهي في الستين، فيختفي، ويعتقد أبوه أنه سيقوم بقتله، كما قام هو بقتل أبيه، فيما يقوم أخوه فتح الباب من أم أخرى بالعمل على أحياء تقاليد الجد الأكبر حتى يؤمن بأن عاشورا الناجي ما زال حيا، ويختصم الأخوان، ففتح الباب عادل وأمين لميراث الجد، يوزع الغلال على الحرافيش في موجة الجوع التي تضرب الحارة، فيما يسكن الظلم والطمع نفس أخيه سماحة، فيجبر الأول على الإقامة في البيت، ويموت في ظروف غامضة، وبموت فتح الباب لا يبقى من السلالة سوى النساء، والابن الوحيد لسماحة الناجي، وهو ربيع سماحة الناجي، الفقير، الذليل، العازب الذي يظل" متسربلا بالوحدة والكبرياء" وبعد الخمسين يتزوج الأرملة حليمة بركة الناجي، وقبل أن يموت ينجب آخر ثلاثة أولاد في سلالة الناجي" (فائز) الذي يصبح تاجر مخدرات وجنس، وينتهي منتحرا، و(ضياء) الذي يصبح مديرا لفندق في بولاق، ثم (عاشور) الأخير، الذي يتماهى مع شخصية عاشور الأول، فيمتهن رعي الأغنام، ويعود بعد مدة طويلة إلى الحارة، ويصبح الفتوة اعتمادا على الحرافيش الذين يشكلون الأغلبية. رجعت الفتونة إلى آل الناجي" إلى عملاق خطير، تشكل عصابته لأول مرة أكثرية أهل الحارة. ولم تقع الفوضى المتوقعة، التف الحرافيش حول فتوتهم في تفان وامتثال، وانتصب بينهم مثل البناء الشامخ، توحي نظرة عينيه بالبناء لا الهدم والتخريب" وشعاره الأول هو العدل" إني أحب العدل أكثر مما أحب الحرافيش وأكثر مما أكره الأعيان" فيبعث عاشور الأخير أنصع صور الفتوة المتوارثة، ويسعى للاتصال بجده عاشور الناجي، فيقيم بجوار التكية يتنسّم عطر الأناشيد الأعجمية الغامضة، وحينما يستعيد عاشور مكانة السلالة، ويتبوأ المركز الثاني بعد جده عاشور الأول تقترح عليه أمه الزواج فيكون جوابه" لن أهدم بيدي أعظم ما شيدت من بناء شامخ"(٧٣).

ملحمة الحرافيش هي حكاية ثلاثة عشر جيلا متعاقبا من سلالة "الناجي" بداية بعاشور الأول وانتهاء بعاشور الأخير، أجيال مسكونة بنوازع متناقضة، وهي منقسمة بين العدالة والطمع، والتقوى والفحش، والعفاف والعربدة، والقوة والضعف، والعالم التخيلي للملحمة مشبع بالشهوة والتقوى، وبحب السيطرة والقوة، ومن وسط الخمول العام لمجتمع هلامي شبه ساكن ينبثق أبطال شعبيون يقيمون مجدهم على القوة، ثم ينتهون نهايات متناقضة، بعضهم يستغرقه العدل كعاشور الأول وعاشور الأخير، وبعضهم تستغرقه اللذة والخمر مثل جلال الفران، ولا ينعدم بينهم نماذج تحوم في افاقها الشكوك الكبرى، والبحث عن الخلود، كجلال ابن عبده الفران الذي يتصل بآل الناجي عن طريق أمه زهيرة الناجي، والشذوذ الجنسي كوحيد سماحة الناجي، والتورط في قتل الآباء كشمس الدين جلال الناجي، وقتل الأخوة كرمانة سماحة الناجي، والحقد الأعمى كالعلاقة بين سماحة وفتح الباب ولدي شمس الدين الناجي، وبعضهم ينحدر عن علاقات محرمة كجلال جلال الناجي، وتجارة المخدرات والجنس كفائز ربيع الناجي. لكن هاجس البحث عن السلطة

والمال يعوم في الملحمة منذ حكايتها الأولى إلى حكايتها العاشرة، والجميع يحوزون أدوارهم الإيجابية والسلبية إما لامتثالهم للقيم الأبوية أو لخروجهم عليها، فهي المحدّد الثقافي لأدوار الشخصيات الفاعلة في مجتمع الرواية.

٨. خاتمة

تنامت فكرة الأبوة الذكورية في المدونة السردية التي وقفنا عليها لنجيب محفوظ، من بعدها الواقعي الاجتماعي إلى بعدها الميتافيزيقي، ثم إلى الملحمي، واتضح التدرج في نسق القيم الأبوية الذي قام رهانه على تبني مفهوم القوة الذكورية المهيمنة، واختزال النساء إلى مجموعة دونية، فالنماذج الكبرى منهن، يترددن بين الصبر، والطاعة المطلقة، والإغواء، ومحاكاة الذكور في أدوارهن، على أن مفهوم الطاعة، والخضوع، والتراتب في العلاقات، والمكانة، وأهمية الدور الاجتماعي، كلها مقترنة بمقام الأب الواقعي أو الرمزي، ذلك المقام يفيض بقيمه على الجميع، فيمنح لهم مكانتهم في العالم التخيلي للنصوص التي وقفنا عليها، ولا نكاد نعثر على شخصية سوية تمكنت من خلق سويتها الخاصة بها دون أن تنهل من التركة الأبوية التي تتحدّر إليها عبر الانتساب، أو الطاعة، أو المحاكاة، والشخصيات التي نزعت نحو التفرّد والتمرّد على الموروث الأبوي ارتسمت صورها السلبية بوضوح لا يخفى، وآلت مصائرها إلى نهايات مأساوية، ذلك أن العالم التخيلي يثبت معايير تقويم أخلاقي مستمدة من القيم الأبوية الذكورية، وكل شذوذ يعد مروقا، فلا تستقيم قيمة أخلاقية بذاتها إنما بمقدار امتثالها لنظام متراكم من القيم المتوارثة من أب تعالت صورته في الذاكرة والمخيلة فأصبح مصدرا ثرًا للسجايا، ومنبعا لا ينضب للفضائل، وتلك القيم تشكل المدار الذي تطوف فيه الشخصيات الفاعلة، فيما تنبذ، وترمى بالمروق، الشخصيات الساعية للخروج على مدار القيم الأبوية أو تلك التي تسعى لتبنّي قيم مغايرة، وترافق ذلك، في التجربة السردية لمحفوظ بضروب من السرد التفسيري الموضوعي المسند إلى راو عليم، يحيط علمه بكل شيء، وبخاصة البعدين الأخلاقي والنفسي للشخصيات، فيحرص على بيان المزايا والعيوب عبر الأسانيد المشتقة من أفعال الشخصيات، فيما حرص محفوظ على بناء سردي تتتابع الأحداث فيه، وكأن ذلك البناء يحرص على تقديم سير الشخصيات منذ ظهورها إلى موتها ضمن هدف تربوي–تكويني يضع أمام المتلقي أخطاء الشخصيات ونجاحاتها كسلسلة متواصلة من العبر الأخلاقية.

الهوامش:

(١) جهاد فاضل، أسئلة الرواية، طرابلس: الدار العربية للكتاب، ص١٣-١٦.

(٢) إدوارد سعيد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧، ص ٦٦.

(٣) إدوارد سعيد، تأملات في المنفى، ترجمة ثائر ديب، بيروت، دار الآداب، ٢٠٠٤، ص١٧٩

(٤) أسئلة الرواية، ص ٣١ .

(٥) م . ن. ص ٢٩ .

(٦) م. ن. ص ٢٦١.

(٧) فرانسواز إيريتييه، ذكورة وأنوثة: فكرة الاختلاف، ترجمة كاميليا صبحي، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٣، ص٢٧٥.

(٨) سارة جامبل، النسوية وما بعد النسوية، ترجمة أحمد الشامي: القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢ ،ص١٣-١٤ .

(٩) م. ن . ص٢٢ .

(١٠) إرفن جميل شك،الاستشراق جنسيا،ترجمة عدنان حسن: بيروت، قدمس للنشر ،٢٠٠٣، ص٣٦.

(١١) النسوية وما بعد النسوية، ص٤٤١.

(١٢) ليلى أحمد، المرأة والجنوسة في الإسلام، ترجمة منى إبراهيم وهالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٩ ،ص١٦.

(١٣) إيفون يزبك حداد، وجون إسبوزيتو، الإسلام والجنوسة والتغير الاجتماعي، ترجمة أمل الشرقي، عمّان، المكتبة الأهلية، ٢٠٠٣،ص ٦١ .

(١٤) عبد الوهاب بوحديبة،الإسلام والجنس،ترجمة هالة العوري،لندن، دار رياض الريس، ٢٠٠١، ص٣٠٠.

(١٥) نجيب محفوظ، بداية ونهاية؛ القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٨٤،ص١٢.

(١٦) م. ن. ص١٢٥.

(١٧) م. ن. ص١١.

(١٨) م. ن. ص١١و١٢.

(١٩) م. ن ص٥٧.

(٢٠) م. ن. ص٦٦.

(٢١) م. ن. ص ٢٤٧.

(٢٢) ص٢٨٠.

(٢٣) م. ن. ص١٧.

(٢٤) نجيب محفوظ، بين القصرين، القاهرة، مكتبة مصر، ص٨.

(٢٥) نجيب محفوظ، السكرية، القاهرة، مكتبة مصر، ص ٢١٣.

(٢٦) بين القصرين، انظر الصفحات:١٩، ٣٦، ٤٢، ٢٠، ٨٨، ٨٩، ٢٨٤، ٩٤، ٢٥١، ٢٣٧، ٣٦٨.

(٢٧) م. ن. ص ٤٣، ٢٢٦، ٢٥٦، ٢٢٧.

(٢٨) الإسلام والجنس ،ص٣٣٤.

(٢٩) بين القصرين، ص ٤٠٠.

(٣٠) م. ن. ص ٢٧٥.

(٣١) م. ن. ص ٤٨٠.

(٣٢) م. ن. ص ٤٧٠.

(٣٣) هدى الصدّة، أصوات بديلة: المرأة والعرق والوطن في العالم الثالث، ترجمة هالة كمال، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٢، ص٢٤٤.

(٣٤) بين القصرين، ص ٢٤.

(٣٥) م. ن. ص٤٦٣.

(٣٦) نجيب محفوظ، قصر الشوق، مكتبة مصر، ص٤٤٩

(٣٧) م. ن. ص ٤٣٤–٤٣٥.

(٣٨) م. ن. ص ٤٣٥. .

(٣٩) بين القصرين، ٣٦٠، ٣٦٩، ٦٩، ٢٦٥، ٣٦٠.

(٤٠) السكرية، ص ٦٦، ٦٧.

(٤١) بين القصرين، ص ٢٩٣، ٣٠٥، ٦٥، ٧٦.

(٤٢) قصر الشوق، ص ٩٤–١٣١.

(٤٣) السكرية، ص ١٣٤.

(٤٤) الإسلام والجنس، ص٣٣٦.

(٤٥) السكرية، الفقرة ٣٨ ، وص٢٧١.

(٤٦) م. ن. ص ٢٧١–٢٧٦.

(٤٧) م. ن. ص ٣٥٠–٣٥٣.

(٤٨) م. ن. ص ٣١٠.

(٤٩) نجيب محفوظ، أولاد حارتنا، بيروت، دار الآداب، ١٩٩٧، ص ٢٥.

(٥٠) م. ن. ص ٣٦.

(٥١) م. ن . ص٤٨٦.

(٥٢) م. ن، ص ١٤.

(٥٣) م. ن. ص ٢٦.

(٥٤) م. ن. ص ٥٥.

(٥٥) م. ن. ص ٣٧، ٤٧٥، ٧٠.

(٥٦) م. ن. ص ٧١، ١١٢.

(٥٧) م. ن. ص ٤٦١.

(٥٨) م. ن، انظر الصفحات الآتية: ٣٥٨، ٥٠٢، ٢٠، ٢٥٤، ١٣٣.

(٥٩) م. ن ص ٥.

(٦٠) م. ن. ص٧.

(٦١) م. ن انظر الصفحات الآتية: ٢٢٥، ٢٩٠: ٣٢٣، ٣٤٤: ٤٥٩ .

(٦٢) نجيب محفوظ، ملحمة الحرافيش، القاهرة، مكتبة مصر، ص ٢٢، ٧٤، ٥٣٥.

(٦٣) م. ن ٣٢١.

(٦٤) م. ن. ص ٥٦٢.

(٦٥) م. ن. ص ٤٨٦–٤٨٧.

(٦٦) م. ن. ص ٤٩٢، ٥٠٩، ٥١٠، ٥٥٥.

(٦٧) م. ن. ص ١٧١.

(٦٨) م. ن. ص٢٠٤.

(٦٩) م. ن. ص ١٥٥–١٥٦.

(٧٠) م. ن انظر الصفحات الآتية: ٩٥، ١١٥، ١٥٨، ٢٠٦: ٢٠٨، ١٢٥: ١٣٠، ٩٩، ٩٢.

(٧١) م. ن. انظر الصفحات الآتية: ٢٠٦، ٢١١، ٢٢٥، ٢٣٥: ٢٦٦، ٢٧٢: ٣٢١.

(٧٢) م. ن. ص ٣٧٧.

(٧٣) م. ن.انظر الصفحات: ٣٨٠، ٣٨٧، ٤٣٤، ٤٤٣: ٤٦٠: ٤٨٩: ٥٠٨، ٥١٠، ٥٦٢، ٥٦٠، ٥٥٨،

[illegible]

فى مواجهة الفانى والمتلاشى:
النقش على جدار المستحيل
قراءة نقدية فى رواية نوة الكرم لنجوى شعبان

ثناء أنس الوجود

تعد رواية "نوة الكرم" لنجوى شعبان واحدة من الأعمال الجيدة الجديدة ، التى تدخل فى علاقة تناص كبيرة وجريئة مع أحداث التاريخ ، وإذا كان التاريخ يصلح مادة لاستلهام الكتاب والقصاصين ، كل بطريقته المختلفة ، فإن كثيرا من جيل الكتاب فى العقدين الأخيرين من القرن العشرين - على الأقل - وحتى الآن قد وظف التاريخ بطريقته الخاصة ، ما بين بنيات تاريخية وأحداث مقحمة تنسج بدقة مع خطوط السرد الأصلية ، واصلة بينهما فى براعة لافتة ضمن ما يعرف بأسلوب المونتاج والكولاج وغيره من فنون السينما والتصوير ، على غرار ما فعل إبراهيم عبد المجيد ، وبخاصة فى (لا أحد ينام فى الإسكندرية ، وطيور العنبر) ، وغيره من الكتاب ، أو استدعاء شخوص وأحداث متفرقة من التاريخ الحديث أو القديم على غرار ما فعل الغيطانى فى "التجليات" ، وغيره كثيرون ، - أو - وهذا هو الأهم استقطاع زمن كامل وطرحه طرحا عيانيا بكل أحداثه وشخوصه وآماله وآلامه ، يطرح أمامنا فى لحظة معيشتنا الراهنة ، فيما يذكرنا مرة ثانية بـ"الزينى بركات" للغيطانى و"البشمورى" لسلوى بكر على وجه الخصوص ، وذلك من خلال بنية روائية مفارقة يصلها بالحاضر ويشتجر معه ، خيوط خفية شاحبة الإعلان ، لكى تعالج هموما وقضايا معاصرة بدهاء روائى يبعدها عن التعالق الصريح والمباشر مع خيوط نقد الواقع وتقديم البدائل الأيديولوجية والمباشرة ذات الصياغات والأشكال الروائية الأخرى.

تنتمى رواية "نوة الكرم" إلى هذه البيئة الروائية الثالثة ، وأعنى بها بنية نقل أو استقطاع زمن تاريخى بشخوصه وجغرافيته ، والإلقاء به أمامنا باكتمال يدعو إلى التأمل ولا يخلو بالطبع من المغزى.

فنحن بإزاء رواية تقع أحداثها فى القرن السادس عشر الميلادى ، على أرض مصر وما يحيط البحر المتوسط وما يقع عليه فى الطرف المقابل فقط من دول وجزر ، وما يدور فى هذا الزمن على وجه الخصوص من أحداث وأنشطة تجارية وعسكرية ، وماله من ملامح اجتماعية خاصة . يستقطع هذا الزمن من سياقه التاريخى المنسجم معه ، ويلقى به إلينا عام ٢٠٠٢ . وهذا أمر لا يخلو من دلالة كما أوضحت.

تقع مفردات الفضاء الروائى بالمعنى الواسع عند نجوى شعبان فى منطقة ، وفى زمن تاريخى ، يطلق عليه النقاد والمؤرخون لفظ "منطقة الانحناءات التاريخية الكبرى " . هناك

انحناءات وانعطافات كبيرة سوف تؤثر بشكل مؤكد فيما يليها من أحداث وتصبغها بلونها المتميز ربما لفترات وعصور طويلة ، وتسفر عن أحداث بعيدة الغور فى نفوس ومصائر المتأثرين بها . ذلك أن القرن السادس عشر الميلادى يقدم إلينا عصرا مملوكيا آفلا ، على وشك الرحيل بشروره وحسناته القليلة ، فى الوقت الذى تشتد فيه قبضة الحكم التركى العثمانى ، لا على الشرق وحده ، وإنما على حوض البحر المتوسط بكامله ، مثقلا برؤية للعالم تتخذ من الفتح أو الغزو بالمعنى الصحيح ، للبلاد الأخرى تحت راية الإسلام ، شعارا لها وبممارسة عملية شديدة القسوة والوطأة على المسلمين وغيرهم ، وسيلة وحيدة لإثبات الوجود ، ربما كانت سببا لترك بصمات شوهاء عن الإسلام والمسلمين فى وجدان الأوربيين ، فى رؤية مضادة للحملات الصليبية الأوربية فى وجدان عرب الشرق.

أما على المستوى الأوربى ، وبخاصة فى حوض المتوسط ، على الطرف المقابل ،فنحن على مشارف أو بدايات عصر النهضة ، والإحياء الأوروبى ، مهيأون بالفعل لحركة استعمارية نشطة فيما بعد، وثورة صناعية ستكون لها آثار بعيدة الغور فى حركة التاريخ كله ، على النحو الذى نعلمه جميعا . وبين هذا وذاك يموج المتوسط بحركات القرصنة الإسلامية، والأوربية فى آن واحد، ويتطاحن الشطار والعياق والزعار فى مواجهة الانكشارية وعسكر السلطان العثمانى ، وبين هؤلاء وأولئك يضج العامة بالقهر واللامبالاة المقصودة فى أكثر الأحيان ، ويشيع الفقر والانكسار ، والرغبة فى الانتحار ، والانسحاب من الواقع بما فيه وما عليه ، عند كثير من الناس.

منطلق الرواية الأصلى هو "دمياط" الثغر الواقع على المتوسط ، صاحب التاريخ التجارى والنضالى العريق ، والبلد ذو الأرض الخصبة ، الذى يتوزع أهله بين الصيد والملاحة ، والفلاحة معا فى آن واحد ، ويتناوش حضوره المالح والعذب فى نفس اللحظة . ومن دمياط يمتد المكان إلى البحر المتوسط مكانا أو مسرحا أصليا بدوره للأحداث المؤارة المتعاقبة ، وفى المتوسط توجد الجزر ، مثل رودس وصقلية ، وعلى المتوسط فى الطرف الأوربى دول أخرى مثل إيطاليا واليونان ، وقريبًا من هذا يقع العرين العثمانى ومقر السلطنة العثمانية فى إستانبول.. ومن دمياط يتفرع المكان داخلا إلى مصر المحروسة وجنوب الوادى ، ثم إلى صحرائها الممتدة شرقا وغربا ، وبخاصة واحة سيوة ، وما يحيط بها من أودية وجبال ومواقع ، وطرق للحجاج ذهابا وإيابا ، ثم الطريق المفضى إلى الصحراء الكبرى حيث البربر الأمازيغ . صحيح قد لا يبدو حضور كل هذه المواقع طاغيا ، لكنه □موجود وله بصماته.

الفضاء المحلى على الأقل يبدو كما لو كان يشمل دولة مصر بكاملها ، الوادى والصحراء ، الفلاحين والبدو ، وأهل السواحل ، فى إشارة تبدو لى شديدة التكامل والانسجام . ثم يوضع هذا المكان فى مواجهة جغرافية مغايرة تحاول التهامه والقضاء عليه فى البر والبحر ، سواء باسم الإسلام أو تحت غيره من الرايات.. الموقع الأصلى إذن مقصود لذاته ، لأنه يبدو كواسطة عقد الأحداث والزمن والجغرافيا معا ، على النحو الذى أوردته الكاتبة ، ولغاية تتصل بمقاصدها أو خطابها الروائى الذى ترغب فى إرساله إلى المتلقى.

المكان فى أغلبه يدور فيما يعرف بـ "المنفتح الوضىء" ، أو على الأقل المتقاربة دلاليا كذلك . فضاء البحر والصحراء والوادى تتميز بالاتساع وافتقاد الحميمية فى الأغلب الأعم ، مما يؤدى بالناس إلى الرغبة فى التجمع (والتكور) معا ضد هذا الاتساع ، والتلاشى . ولم يواجهنا الفضاء الضيق المظلم إلا قليلا على المستوى المحلى ، حيث بيت "ليل " الصغير ، وحيث سندرة "المفزوع" ، وفى حجرة توابيت الهرم الأكبر ، وربما قريب من هذا ولو بمعنى مختلف شيئا ما ، حجرة أو جناح "المطراوى "حيث يؤدى طقوسه السرية الغريبة ، ولم تكن تلك الفضاءات المختنقة إذا جاز التعبير ، سوى سجن اختيارى ، ربما هرب إليه أصحابه من أسر الواسع اللانهائى

المخيف ، فتمنى كثير منهم ليس فقط أن يكون رهين محبسه الذى صنعه لنفسه ، وإنما كذلك أن يتلاشى ويصبح لا مرئيا بمعانٍ خاصة متعددة.

أما زمان الرواية فكما قدمت هو القرن السادس عشر. حيث يعنى فى مصر شيئا ، وفى تركيا شيئا، وفى أوربا ودول المتوسط شيئا ثالثا، بينما يعنى للجميع مفتتحا ومختتما لعصور وعصور قادمة.

زمن الرواية يسير ظاهريا وفقا لمنطق تاريخى مرتب ، بمعنى أن ثمة أحداثا تحدث فى زمن وتتقدم حتى تصل إلى المنتهى . غير أن هذا زمن المتن الروائى. أما زمن المبنى الروائى فلا يعرف هذا التتابع التاريخى، فنحن بازاء زمن يتتابع وفقا لمنطق الكاتب فى الحكى ، وزمن منطق الحكى هذا ينقسم إلى زمنين على الأقل : زمن أساسى يحل فى مكانه وشخوصه ، نتعرف فيه على المكان والشخوص والأحداث ، حيث المطراوى ودمياط وجامع اليقين والتقوى وآمونيت وليل وسنانية وغيرهم من الفريق المضاد . وزمن ثابت يدخل مقحما على هذا الزمان فى شكل فضاء كتابى يتميز بلون أسود وبنط مختلف لحروف الكتابة عن بنطها الأصلى ، يتعلق فى الغالب بفضاء المتوسط وأحداث القراصنة بأنواعها ، ونوة أو أنواء الكرم فى البحر ، يرد إلينا مقطعا متناثرا ، يزيد من تناثره تدخل هلاوس وأحلام ورؤى ، ومقاطع من تخيلات وتأملات أقرب إلى التصوف واليوجا ، وممارسات شاذة متعددة ، تلقى إلينا فى جمل مقتضبة لها منطقها الخاص وانسجامها الكلى ، فيما يشبه تدخل كورس أو جوقة تعلق على حدث أو تلقى نبوءة أو تشى بمصير . وقد أثر هذا بالطبع على خطوط السرد فى الرواية التى أصبحت متداخلة متشابكة بين هذين الزمنين ، وبين ما يتفرع عنهما من رؤى وأحلام ونبوءات . وزاد من أمرها انهيار الحواجز المتعارف عليها التى تستخدمها للفصل بين المواقع والمواقف المختلفة ، مما جعل المقطع المكتوب الواحد يحتوى على هذه الخطوط جميعا فى لحظة واحدة ، متنقلا بين أكثر من فضاء وأكثر من زمن ،وأكثر من شخصية فى تداخل مربك للقارئ غير المدرب على هذا الشكل من الكتابة.

ولما كان الأمر بهذا التشابك والتعقيد ، فقد كان العمل بحاجة إلى أكثر من راو للأحداث ، بما يتلاءم مع تعددها وتنوعها وثرائها . فنحن نتعرف على راو بضمير الغائب يهيمن على معظم المحكى أو المسرود فى الرواية . ونظرا لتسربل الحكى بالتاريخ ، فقد كان هذا الراوى أكثر صلاحية لسرد تاريخ وليس للفعل نفسه، وهو مع ذلك راو ذو صلاحيات متعددة تقترب أو تمارس السرد البانورامى فعلا ، وهو عليم ببواطن الأمور فى الداخل والخارج ، إلى الحد الذى يمكنه من اختراق النفوس والتعرف على مكنونات نفوس شخوصه، فلا يكتفى بالرواية والمشاهدة ، ولكنه يعلق ، ويصف ويتخذ موقف الخصم والحكم والنصير أحيانا أخرى.

ثم هناك راو آخر لخط السرد الثانى حيث البحر والقرصنة ، صلاحياته مهما بدت واضحة فإنها أقل من الراوى الأصيل . يتحدث الراوى الثانى– فى الغالب– بضمير المتكلم ، ويبدو أكثر حميمية والتصاقا بالذات ، يصاحب الأحداث عن قرب ، بل يتورط فيها ، تختلط أحداثه ورؤاه بأحداث ورؤى غياث الدين ، فيوشكان أن يتوحدا ثم ينفصلان بعد ذلك ، أما الخط الثالث الذى يشبه الجوقة ، فراوية يتحدث بضمير الغائب كذلك ، لكن روايته مقتضبة ، تأملية تعلق على الأحداث وتلخصها ، لأنها تشبه كما أوضحت تدخل الكورس أو الجوقة فى الدراما اليونانية.

دعونا الآن نتأمل شخوص هذا العمل . فمنذ البداية نحن أمام نوعين أو أكثر من الشخوص ، بعضها ينمو أمامنا منذ لحظة ميلاده ، أو ما قبلها . وبعضها الآخر وصل إلينا فى حالة اكتمال استدارته ، وثالثها يصل إلينا فقط من خلال إشارات عابرة لكنها مؤثرة رغم ذلك وتعود الشخوص لكى تنقسم قسمة أخرى ، ما بين شخوص مسلمة بالسليقة وأخرى متأسلمة ، أو احتفظت بديانتها الأصلية ومتمصرة ، ثم شخوص ليست مصرية ولا مسلمة بل أوربية مسيحية .

ثم شخوص كان أصلها مصريا مسلما وتحولت إلى الثقافة والديانة الأخرى. والرواية تقدم لنا فيضا من الشخوص ذات الجذور المتنوعة ، ربما ، وهذا أمر طبيعي يكون أكثرها تأثيرا في العمل ، وانسجاما مع تشابك تلك الشخوص المصرية والمتمصرة ، فهي شخوص سواء أكانت نامية أم نمت عبر الرواية أكثر حضورا وتأثيرا في العمل ، وهي كذلك شخوص يجمع بينها غرابة المزاج ، وشذوذ التصرفات عن المستوى النمطي للشخصيات المتعارف عليها . ثم ، وهذا هو الأهم ، غلبة النزعة الفنية أو الإبداعية عليها ، والتي تمارس باليد في الغالب ، وعن طريق لغة الأنامل في خصوصية أضيق ، حيث يبدو كل ما تفعله هذه الطائفة من الشخوص عزفا إبداعيا خالصا يوظف أطراف الأصابع في إبداعه نقشا على العجين والحجر والكتابة، وحتى في العلاج الروحي والجسدي كانت "آمونيت" توظف أناملها عازفة على أجساد مرضاها.. هذه السمة سادت شخوص الرواية مهما كان حقل العمل الذي تنتمي إليه مما يجعل لها أفقها ورؤيتها للعالم الذي تصبو إليه ، ومن ثم تصبح في حالة عراك وتصادم مع الواقع ، يأخذ أشكالا مختلفة تنتهي برغبة غالبية هذه الشخوص في الانسحاب والتخفي أو التحول لعالم شفاف لا مرئي إن صدقا أو مجازا، وربما لا نستثني من هذه الصفات سوى من ورد ذكرهم عرضا ،وإن كانوا ذوي تأثير اجتماعي وسياسي كبير ، وسلوكيات متوقعة مقدما ممن يشبهونهم عادة.

فنحن في الرواية نواجه منذ الصفحة الأولى بشخصية غامضة ، مربكة التصرفات والأهواء والمشارب ، اختلف الناس حول سلوكياتها اختلافا كبيرا ، وانقسموا ما بين كاره ومحب ، ومستاء بدرجات ، وتنازعوا وتفرقوا حول إشاعات سمعوها عن عبادة سرية تدين بها هذه الشخصية ،وعن ممارسات شاذة تقوم بها ، وأعني هنا شخصية "المطراوي". غير أن التأمل العميق لما ورد على لسان المطراوي يوضح أنه يرغب في الابتعاد عن الناس ، وعن الواقع وأن يطلق طاقات معطلة في وعيه عن طريق السعي للغيبوبة ، في سبيل فهم باطني واستشراف للنبوءات وتلاقي كل من الأرواح الهائمة من الأحياء والعارفين من الأموات ، كما تقول الرواية.

وتأتي شخصية "ليل الكحكية "-المصرية- أبا عن جد ، المكافحة ، الأنثى/الرجل في لحظة واحدة ، التي تذوب حنانا واشتياقا للبيت وللرجل الحميم ، لكنها بكل تاريخها وحضورها المدهش والمتميز في الرواية عاشت أمنية واحدة أن تكون لا مرئية بشروطها هي ، ليست الساحرة ولا الغول ، ولكن لكي تتأمل في حياد ،وألا يراها الناسُ. ولكم تمنت أن تتلاشى وتذوب في ظل رجل يخلع المعنى على اختفائها ، فلم يتحقق لها هذا إلا بالموت . تنقش الحياة ، وتخبز العجائن ، تحفر عليها الفنون وتناجي إبداعها بإبداع آخر ، لكنها لا تحب الواقع ولا ترغب في أن يكون هو المنتهى بالنسبة إليها .

وتقف شخصية "الترجمان" بوصفها لغزا مربكا آخر . هذا اللغز المربك يقوم على المؤرخ الذي لم تخلع عليه الرواية هذا اللقب مرة واحدة مع أنه يقوم بالتأريخ لا بالترجمة وهو في الواقع العميق شخصية تصادمية متأملة لا تؤرخ للأحداث ، وإنما لفلسفة الأحداث والمغزى مما وراءها . هو صاحب رؤية وصاحب مواقف ورأي صائب ، محرض كبير ضد الفساد ، يحاول أن يجعل من نفسه قدوة للآخرين في الثورة والتمرد مهما لاقى من عنت وضراوة من السلطة وعسكرها، له رؤية في منطلقات الحضارة الإسلامية تحت حكم الترك ، وله آراء في السياسة والعلوم والاجتماع. إنه ابن خلدون الذي يبعث من جديد مؤرخا لدورة حضارية تؤذن بانهيار ، وتقف على أعتاب السقوط ما دام الدين اصبح شكلا ، والعلم نقيصة ، والإبداع بدعة ، والحكم لا علاقة له بالشورى ، فما حاجته إلى الكتابة والحبر ، فالمحبرة ضاعت والقلم البوص لم يبلله الحبر ، والنسيان يعتري الرؤوس دائما. فلا بد من الذكرى ، والعبرة ، ومن هنا أرسلت الرواية بحفيدته ابنة القرن العشرين، تقرأ وتعلق وتصنع هوامشها المعاصرة ليس لمجرد القراءة وإنما لتكون همزة الوصل أو

الطريق الممهد لكي يندمج القرن السادس عشر مع القرن العشرين عبر نفس القضايا والمخاطر ، وضرورة الإفادة مما يقوله التاريخ بالعبرة والعظة .إن شخصية الترجمان فى الرواية تمثل الهائم الثانى الذى يضاف إلى عشاق اللا محدود والمطلق والمثالى فى الرواية.

وتأتى شخصية "المفزوع" الولى حسب التحولات الشعبية الورع الصابر الراعى للمؤرخ الترجمان ، والذى يبدو من اسمه أنه فزع متوهم من واقع انتهى دوره من الحياة منذ أكثر من أربعين عاما . وعندما يقابل الترجمان ويبدأ فى مخاطبة عقله وروحه تبدأ مرحلة جديدة فى حياته ، لكنها ومهما كانت خصوبتها مرحلة انسحب فيها مع آمونيت والترجمان والتصقوا فى شيخوخة هادئة متأملة فى حياة الناس ، وماتوا معا فى هدوء شديد البعد عن الصخب.

أما آمونيت فقد خلعت عليها الرواية ستة ألقاب على الأقل تربطها بالرضى والورع والتجلى العرفانى والشفاء والنواح والهيام والمحبة . وهى صفات لا تجتمع بهذا الشكل إلا لشخصية أسطورية تستعد وجودها الأصلي من حضارة فرعونية سحيقة وعبر دروب الميلاد الفولكلورى ، لكى تختلط بعناصر عرفانية صوفية ، ومجاهدات ورياضات تأملية استطاعت من خلالها تطويع قوى جسدها وأجساد الآخرين ، تعتريها دائما حالة من الصفاء الروحى الذى لا نجده إلا فى القديسات اللاتى تتناقل أخبارهن الكتب والحكايات الشعبية . ورغم ذلك لم ترض بحياة الرهبنة التى تنسحب فيها من معايشة واقع الناس ، فظلت منخرطة فيها حتى النهاية على شاكلة الترجمان والمفزوع حتى ماتت . لكنها رغم انخراطها كانت أشبه بكائن روحى محلق فى الأفق نسمع رفيف أجنحته أكثر مما نراه.

أما الخزاف فهو الشخصية الرابعة أو الخامسة ، فنان ينقش بألوان ويخلق بأنامله على الطين– مادة الخلق الأولى–

هائم/متمرد بدوره ، يشعر بالرغبة فى إبداع المثالى الذى لم يبدع أحد على مثاله بعد . يريد أن ينتزع لنفسه خلودا كبيرا لم ينتزعه أحد من قبله عن طريق الطين. تقول الرواية عنه إن علاقته الوحيدة الحميمة تزدهر مع أطباقه وأوانيه ونغمات الخط العربى التى تؤطرها ، ورسومه للحياة اليومية والحكايات الشعبية . غير أنه أتى عليه اليوم الذى بدأ هو الآخر يفكر فى أن يكون لا مرئيا بطريقة قد تختلف عن طريقة ليل الكحكية هى الأخرى . حيث تقول الرواية إن المسألة التى بدأت تشغل بال الخزاف هى كيف يستغنى الإنسان عن العالم ويعيش مرتاحا ؟ وفى اللحظة التى يستدير– فيها نفسيا– نحو الله وفى أثناء رحلته للحج يجتاحه السيل فيموت وحيدا تاركا زوجته.

يأتى بعد هذه الشخصيات الرئيسية شخصيات أخرى لا تقل حضورا عنها وإن كان دورها يتجه وجهات أخرى مثل : غيث الدين وليث الدين والأبناء سعد الدين ونور الدين ، ثم سنانية الملغزة صاحبة التجاريب والمغامرات المتعددة التى ينتهى بها الأمر فى السودان هروبا من أسر واقع لا يحتمل ، حاملة معها قراطيس الترجمان وأوراقه البيضاء التى ربما لا تحمل شيئا يمكن لمتلقيه أن يفك طلاسمه ، ما دامت الرواية تقدمه لنا بوصفه (الذى ينفرد بقراءات لا يقبلها الناس ، ولا يرون فيها أحيانا سوى محض صفحات بيضاء ، وأن ما يقوله هذيان السابح فوق السحاب) ، والتى تختلط أوراقها بأوراق زوجة المؤرخ ذاته فى لفتة سريعة وملغزة.

تأتى فى المقابل تماما شخوص مثل المحتسب والقاضى والعسكر بوصفها شخوصا ذات حضور عابر أو ضبابى ، لكنه شديد الوطأة بومضه الشرير والفاسد ، حيث القاضى الذى يجلس للفتوى والحكم بين المسلمين أصله يهودى الأبوين ، والمحتسب مرتش ، وشيوخ الطوائف وكبير التجار وغير ذلك شخصيات بالغة التناقض والغرابة والانغماس فى الواقع المهترئ ، لكى تزيد من وطأة الواقع وقسوته على أهل البلاد الأصليين ، ولم يكن يشذ عن هذه الطائفة / الضد ، سوى

المطراوى الابن، صاحب الميول الصعلوكية والاشتراكية ، السارق والناهب لأقوات الناس والمحسن والمتصدق الكبير ، صاحب الأوقاف التى ينتفع بريعها فقراء بلا عدد ، وذو الرؤية المتميزة والغريبة التى تبتعد عن تمويل التطرف الدينى والمتصوفة بوصفهم مفسدين ومخربين.

والآن ... ما الذى يحمله هذا الخطاب الروائى المتميز من رؤى ، بعد أن قمنا بتفكيك مفرداته فى الصفحات السابقة ؟.

إن المشهد العام المطروح أمامنا فى الرواية يحتوى على مجموعة من ثنائيات متضادة فى الانتماء وفى الثقافة والحضارة . بعضها محلى والآخر أجنبى . إن المشهد الروائى لنجوى شعبان فى "نوة الكرم" يطرح لنا الآتى:-

١- مجموعة الشخوص المصرية المسلمة والمتمصرة والمتأسلمة فى مواجهة أعوان الباب العالى التركى الغشوم من محتسب وشيوخ طوائف وشهبندر تجار والعسكر السلطانى.

٢- المسلمون فى مواجهة المسيحيين فى الخارج وكلاهما يشعر بخطر ووطأة الآخر نظرا لتبادل الانخراط فى الديانتين ، وهذا يتركز أساسا فى بر مصر.

٣- العثمانيون حاملو راية الفتح العثمانى الغازى والمستعمر لبلاد المسلمين باسم الدين ، فى مواجهة المسلمين من غير الأتراك .

٤- العثمانيون فى مواجهة الأوربيين بوصفهم يتعرضون لحالة غزو واستعمار تركية من قبل الباب العالى.

٥- القراصنة المسلمون فى مواجهة القرصنة المسيحية فى البحر المتوسط والتى كانت الغلبة فيها- بالطبع- لمن يملك أدوات القهر ضد الآخر حتى لو تطلب هذا أن يعمل القرصان فى الفريقين معا.

وإذا كانت الإثنية الحافلة بالصراع الذى يلقى ظلاله منذ ذلك الوقت على الإسلام حتى الآن ، فإن المطلوب هنا كما تطرحه الرواية عدة أشياء لكى يتأتى لنا الحفاظ على الحضارة والثقافة الإسلامية العريقة التى ذاب فيها المصرى والعربى والمتوسطى ، مسلما ومسيحيا ، أن نتسلح بالعلم أولا ، وأن نتسلح بالوعى ثانيا . وأن نبحث عن العدالة الاجتماعية والسياسية ثالثا، آخذين الحذر فى كل هذا من التدين الشكلى والبدع الدينية .

ولم تكن الثقافة والحضارة العربية والإسلامية فى وضعية بالغة الحرج-على النحو الذى تطرحه الرواية- أكثر مما عليه الحال فى القرن السادس عشر ، وما تلاه حتى سقوط الخلافة العثمانية فى مطالع القرن العشرين ، فقد تسببت الغزوات التركية باسم الإسلام والقسوة الشديدة التى تعامل بها الجنود الترك الغزاة ، لنشر الدين والاستيلاء على معظم أراضى أوربا وآسيا- فى ذلك الوقت- فى نقل صورة بالغة التشوه للإسلام والمسلمين ، ودخلت هذه الصورة فى ترامل قوى تومض وتومئ نحو الواقع المعاصر عن طريق حفيدة المؤرخ أو الترجمان- لكى تشير بدورها إلى الأزمة المعاصرة للإسلام التى بدأت متوسطية فى الأصل وتتجدد من منطقة المتوسط ثانية ، بوصف المتوسط بحيرة يلتف حول زاويتها عرب ومسلمون بالدرجة الأولى.

لم يكن غريبا والأمر كذلك أن تكون بين الشخصيات المصرية الفاعلة فى الرواية شخصيات تحترف النقش بالأنامل على النحو الذى مر بنا . إن النقش والتصوير والكتابة هى أفعال حضارية ، ذات أبعاد وجودية عميقة المدى ، فالذى ينقش الصخر أو يبدع فى أوانى الفخار والخزف ، أو يجبر العظم الكسير ، أو يؤرخ بالكتابة ، إنما هو حافظ وواع لما من طبعه التلاشى والضياع السريع . وإذا كان المؤرخ يكتب لأنه يعرف أن البشر من طبعهم النسيان ، فالخزاف كان يبحث عن الخلود ، ويضن بآنيته على الآخر الذى قد لا يفهم معناها ، فيكسر تسعة من أوانيه ويحتفظ بالعاشر العبقرى فى كل مرة . والطين هو المادة الأساسية للوجود ذاته منذ بدء الخليقة ،

إذا اتحد بالنار فلا يذوب و لا يفنى ولا يتلاشى. وكذا كان فعل ليل الكحكية التى تبدع بأناملها فى عبقرية لافتة على المخبوز المتلاشى بطبعه ، لكنه يتحول إلى البقاء والحياة بأداء وظيفته الأولى وهى فن إطعام البشر برقى ورهافة.

إن هؤلاء جميعا ينقشون ، يخطون فى وجه الزمن ، لوجود هو موجود فى حقيقته لكنه مهدد بالضياع إذا لم نأخذ عبرة ابن خلدون المبعوث فى شخص الترجمان مرة أخرى ولأمر ذى دلالة بالغة أطلقت الرواية عليه لفظ الترجمان وليس المؤرخ ، إذا كان الأمر يتصل بالترجمة عن لغة لا يجيدها الآخرون هى لغة التاريخ ، وأجادها هو فلم يؤرخ ولكن ينقل ويترجم فى ديوان جديد للعبر والنظر فى المبتدأ والخبر. إنها رغبة لا شعورية فى مقاومة التلاشى والانتهاء ، ما دامت الحملة ضد الإسلام تستمد وقودها من كراهية عميقة للمسلمين وصورتهم إبان الفتح التركى لهم ، ومن هنا فقد هربت سنانية بأوراق الترجمان مع آخر سطور الرواية ، وبذا لم يحل موته دون استمرار رسالته وبعثها ونشرها للناس . ولم يتلاش عمل الخزاف المبدع رغم تكسير آنيته فقد باعتها زوجته اختلاسا ، بعضا منها للقوافل العابرة شرقا وغربا ، وماتت ليل الكحكية ولكن نقوشها وأفكارها انتقلت، من المخبوز الفانى بمادته، لتكون أثيرا فى النفوس التى تعى الدرس جيدا.

إن " نوة الكرم" هى واحدة من زخم متدافع من الأعمال الإبداعية فى السنوات الأخيرة ، التى تمارس نفوذا هائلا فى الدفاع عن الهوية وعن الوجود المصرى والعربى والإسلامى دونما خطابية زاعقة أو السقوط فى هوة الخطابية الأيديولوجية القميئة . إنها نوة للكرم الإبداعى فى سخاء الإبداع وبث القلق فى المتلقى ، لكى يسير كلاهما- المبدع والمتلقى- نحو الوعى الأفضل والأكثر اكتمالا من أجل البقاء للكينونة والوجود.

غادة أم القرى (أول رواية باللغة العربية في الجزائر) دراسة في الموضوع والتقنيات

محمد العيد تاورته

١ - السياق العام لهذه الرواية:

لعل أول سؤال يتبادر إلى فكر المتلقى لأي عمل روائي، أو أدبي بشكل عام - هو: ما موضوع هذا العمل، وما مضمونه، وماهي المنهجية التي اتبعها الكاتب في تأليف عمله، وما هي التقنيات التي توسل بها إلى موضوعه ليكون أكثر تأثيرا وإقناعا وامتاعا للمتلقى الذى يريد أن يوصل إليه خطابه الأدبي...؟؟؟

إن محاولة الإجابة على هذه الأسئلة وغيرها، هي التي تشكل مجمل التعامل مع هذا النص - ومع أي نص - قصد الاقتراب ما أمكن من رسالة الكاتب صاحب النص.

وفي العمل الروائى يمكن أن نسأل أولا عن حجم العمل الذي بين أيدينا، وعن الأقسام التي يتكون منها، وعن عدد الشخصيات وطريقة رسمها، وعن طريقة تقديم الأحداث (سردا أو وصفا أو حوارا)، وعن نوعية اللغة والأسلوب، وعن الزمان والمكان.. وبالتالي عن طريقة البناء بشكل عام؟

«فالرواية... تستمد بناءها من الحكاية، والشخصية واللغة، ناهيك عن تنوع التكنيكات الفنية المستخدمة في هذا البناء، والتي تتطلب من الباحث دراسة وتحليلا».[1]

لقد شهد القرن العشرون ثورات وتقلبات سياسية واجتماعية تبعتها تغيرات في البنى الفكرية والثقافية التي كانت سائدة في البيئة العربية عموما ومنها الجزائر، ومن هذه البنى الثقافية السائدة: العادات والتقاليد المتوارثة، وخاصة تلك التي لا أصل لها حتى في الدين الصحيح أو الأعراف الأصيلة، ومن الطبيعي أن يكون الكتاب المثقفون في البيئة العربية هم الحاملون للواء تلك التغيرات، ومن أولئك المثقفين في الجزائر أحمد رضا حوحو الذي كان قد تنقل في أكثر من بيئة عربية، وفي أكثر من بيئة أجنبية، ولذلك يكون قد اقتنع بأن ما تعيشه البيئة العربية من بعض التقاليد يجب تغييرها، ومن ذلك ما تعيشه المرأة العربية من سجن اجتماعي ومن تقاليد ثقيلة لاعلاقة لها بالتعاليم الصحيحة للإسلام. ومن هنا جاءت أفكاره أو ثورته الإصلاحية، فدافع عن المرأة ضد ما كانت تعانيه من ظلم وضغط اجتماعى. وعمق دفاعه في صورة رواية أقرب ما تكون إلى المأساة، رمز بها إلى أن بقاء تلك التقاليد هو موت مأساوى للمرأة العربية.

ومثلما دافع عن المرأة ثار عن القهر الذى تتعرض له طبقة اجتماعية فقيرة أو متوسطة من قبل طبقة أخرى ثرية حين تسلك الطبقة الثرية سلوكات استفزازية بسبب ما تتوفر عليه من ثراء، حتى

وإن لم يكن ذلك الثراء قد توصلت إليه بطرق شرعية وتدريجية. وبالإضافة إلى ذلك تعرض أحمد رضا حوحو إلى المفاسد الإدارية التي تبدأ من الروتين الجامد في الهياكل الإدارية وفي الذهنيات والسلوكات التي لا عقل فيها؛ وذلك مثلما حصل لوالدة (جميل صادق) في رواية (غادة أم القرى) حين كانت تريد مقابلة الملك من أجل إنصاف ابنها المظلوم.(3)

كانت الثورة على العادات والتقاليد عند بعض أدباء العربية ومفكريها في العصر الحديث منذ النهضة، وبخاصة منذ بداية القرن العشرين – سمة واضحة في البيئة العربية. ولعل أوضح ما كانت تلك الثورة مجسدة في الأعمال التي كانت بمثابة البذور الروائية للأدباء المهجريين الذين لم يغادر الوطن الأصلي أفكارهم وأذهانهم حتى وإن كانت أجسادهم في الغربة، فروايات جبران: الأرواح المتمردة، والعواصف، والأجنحة المتكسرة في الفترة ما بين ١٩٠٨/١٩١٣م تشير إلى جانب من ثورة الأدب العربي على أوضاع بيئته؛ «لقد دارت هذه الروايات كلها حول موضوعات اجتماعية عاطفية، القصد منها الثورة على العادات والتقاليد البالية السائدة آنذاك».(4)

والواقع أن الثورة في الكتابات القصصية والروائية على الخصوص، منذ مطالع القرن العشرين كانت مزيجا من الثورة على التقاليد، والثورة الرومانسية التي تمثلت في كتابات جبران والمنفلوطي ومن تابعهما في الاتجاه والأسلوب في البيئات العربية بصفة عامة. إن هذا المزيج من الثورة على التقاليد والثورة الرومانسية نجدهما في الروايات الأولى في البيئات العربية المختلفة؛ فرواية زينب في مصر للدكتور محمد حسين هيكل سنة ١٩١٤م. – وإن كانت قد كتبت قبل ذلك – هي رواية رومانسية، ورواية (جلال خالد) في العراق للكاتب محمود أحمد السيد سنة ١٩٢٨م هي أيضا رواية رومانسية، ومثلهما رواية (نهم) في سورية للكاتب شكيب الجابري سنة ١٩٣٧م؛ وهذه الرواية بالذات يقارنها النقاد من زاوية النضج الفني برواية زينب في مصر.(5)

إن رواية (غادة أم القرى) في الجزائر سنة ١٩٤٧، لا تخرج عن هذا السياق في الموضوع وفي الاتجاه، خاصة وأن هناك ملاحظات تظلل هذه الأعمال الروائية العربية – (البدايات) – في العصر الحديث، من حيث كونها متأثرة بالروايات الرومانسية الأوروبية المترجمة – وبخاصة عند كتاب الشرق العربي – من أمثال: رواية (غادة الكاميليا) للكاتب الفرنسي (الكسندر دوماس) التي ترجمها أحمد زكي، ورواية (آلام فرتر) التي ترجمها أحمد حسن الزيات وهي من إنتاج الشاعر الألماني (جوتة). أما من حيث نهايات الشخصيات الرئيسية في هذه الروايات العربية الحديثة فهي نهايات مأساوية. وأما من حيث أحداث معظم هذه الروايات – ماعدا رواية زينب – فكانت تدور خارج المجتمع الذي ينتمي إليه كتابها، هروبا من نقد مجتمعاتهم المحافظة.(6)

إن النهضة الجزائرية الحديثة – فيما يرى معظم الدارسين – قد بدأت في أعقاب الحرب العالمية الأولى، لكن تلك النهضة كانت نهضة إصلاحية اجتماعية سياسية قبل أن تكون نهضة أدبية، بل إن النهضة الأدبية كانت نتاجا طبيعيا منبعثا عن النهضة في الجوانب الآنفة الذكر، ولذلك فإن الأستاذ عبد الرحمان شيبان يقول عن واقع المجتمع الجزائري بخصوص هذه النهضة وعلاقتها بالأدباء من أمثال أحمد رضا حوحو صاحب الرواية التي نحن بصددها، يقول: «إن مجتمعنا قد تحرر إلى حد بعيد من الخرافات التي نسجتها الجهالة على عقيدته الدينية، ولكنه ما يزال يرصف في أغلال عقائد اجتماعية باطلة تعوقه عن التطور والتقدم، فهو ما يزال خرافيا في السياسة والاقتصاد، خرافيا في التربية والتعليم والفنون، خرافيا في النظرة إلى المرأة والزواج والأسرة، خرافيا في نظرته إلى الحياة كمجتمع متمدن يعيش في القرن العشرين، ومن هنا كانت حاجته إلى المصلح الاجتماعي ماسة وضروريه. ومن هذا المصلح ياترى؟ ... إن المصلح المرجو لمعالجة أدواء مجتمعنا إنما هو الأديب الموفق الذي وصفه الأستاذ حوحو نفسه في فصل (الأدباء والفنانون) بقوله: «الأديب هو الذي يستطيع أن يصل إلى أعماق النفوس فيحللها، وإلى أعماق الأشياء فيصورها، وهو الذي يجعل من أدبه لغة روحية

يخاطب بها أرواح الغير، ويعبر بها تعبيرا صادقا عن مشاعره وتصوراته دون أن يحسب حسابا لسخط هذا، أو رضا ذاك».[7]

٢ – الهيكل والأحداث:

يمكن أن تبنى الرواية – أية رواية – إما من جزء واحد، أو من عدة أجزاء، ويمكن أن يكون الجزء الواحد أو المجلد الواحد مؤلفا من عدة أقسام، أو عدة فصول، أو عدة فقرات.. ومن الطبيعي أن يكون كل جزء، أو كل قسم، أو كل فصل، أو كل فقرة.. يحمل أو يتضمن جانبا من جوانب الموضوع الذي يطرحه العمل الروائي من العنوان إلى الخاتمة مع خيط يربط كل الجزئيات من البداية إلى النهاية.

وأما رواية (غادة أم القرى) التي نحن بصدد الحديث عنها هاهنا، فهي أولا من الحجم الصغير، وهي ثانيا قد بناها الكاتب من ست عشرة فقرة، وكل فقرة تحمل فكرة معينة، أو قضية معينة، أو تصف شخصية أو سلوكا معينا، ومجموع الفقرات يكون الرواية، ومحتويات الفقرات يكون موضوع الرواية الذي بناه الكاتب من عدة أحداث تدور حول قصة فتاة حجازية مكية، إسمها (زكية) أو (غادة أم القرى)، وتنتمي إلى أسرة محافظة، كانت هذه الأسرة من أهل الشأن والمناصب العالية في الدولة، لكنها تراجعت وأصبحت من الأسر المتوسطة في عهد عميدها الحالي –بالنسبة لزمن هذه الرواية– الشيخ سليمان خليل والد (زكية).

وتتركز أحداث هذه القصة الطويلة، أو الرواية القصيرة، حول حب (زكية) لابن خالتها (جميل صادق) الذي ينتمي بدوره إلى أسرة كانت ذات شأن مثل أسرة آل خليل، لكن وفاة والده الضابط في الحرب اليمنية السعودية، جعله يستند وهو صغير – مع أمه فاطمة – إلى زوج خالته الشيخ سليمان خليل الذي أشرف على تربيته وتعليمه إلى أن أصبح رجلا.

ولأن (زكية) كانت قد نشأت مع (جميل) فقد كبر حبها له، دون أن يعلم هو بذلك. وعلى العكس منها، فإن (جميل صادق) كان يحب الأخت الكبرى لزكية واسمها (أسمى).[8] وهكذا تكونت عقدة هذه الرواية التي سيزداد تعقيدها حين يُفْرَض علي (زكية) عدم الحديث أو اللقاء مع (جميل صادق) الذي أصبح شابا في سن الثلاثين، وهي في سن الثامنة عشرة، وذلك جريا وراء تقاليد البيئة الحجازية التي تدور فيها أحداث الرواية. وتصل أحداث الرواية إلى قمة التعقيد حين يأتي أحد الأثرياء الجدد (الشيخ اسعد) الذي لاقيمة في نظره إلا للمال، ولا فضيلة في عرفه لفقير والذي له ابن ذميم الخلق، سيئ الخلق، لكن والده أراد أن يخطب له ابنة الشيخ سليمان خليل.[9]

ولأن الشيخ سليمان لم يكن راضيا على سلوك هذا الثري، فإنه اعتذر له بأن ابنته مخطوبة لابن خالتها..[10] ومن هنا يبدأ الصراع في الرواية بين سلطة المال، وقيمة الشرف من ناحية، وبين الحق والباطل من ناحية ثانية.

إن الشيخ أسعد لم يتعود – بفضل ثروته – أن يرفض أحد طلباته، ولذلك خرج وهو يتوعد الشيخ سليمان بالشر المستطير قائلا: «أيجرؤ سُليمان هذا الحقير أن يرفض مصاهرتي؟ سأعلمه كيف يحترمني.. سأجعل منه عبرة لأمثاله المتكبرين المأفونين».[11]

وكما أن الشيخ أسعد الثري – حديث الثروة – الذي يرى الثروة فوق كل اعتبار، فوق الفضيلة وفوق الإنسانية، قد حقد على الشيخ سليمان، فإن (رؤوف) ابن الشيخ أسعد قد حقد كذلك على (جميل صادق) لاعتقاده أنه هو السبب الذي من أجله رفض الشيخ سليمان مصاهرة أسرة الشيخ أسعد، ولذلك دبرله مكيدة تتمثل في التحرش به وشتمه وإثارته بكل الوسائل.. إلى أن «غلى الدم في عروق جميل... واطبق على عنق رؤوف بقبضة فولاذية». وكان ذلك هو المطلوب.. فجاءت الشرطة، بعد أن أسرع إليهم رفاق رؤوف الذين كانوا بمثابة (الكومبارس) في مسرحية،

راح ضحيتها جميل - الشاب المهذب - الذي ثار لشرفه إثر شتائم رؤوف ورفاقه من صحبة السوء.[12]

وهكذا، حكم على جميل بتهمتي السكر والاعتداء بالضرب. ومع أن (جميل صادق) لم يسكر بالفعل، إلا أن أصحاب الثراء لهم سلطة ترجيح الكفة لصالحهم، وحكم على (جميل صادق) بستة أشهر سجنا يجلد في نهاية كل شهر ثمانين جلدة.

«وكانت الصدمة عنيفة قاسية على الجميع، ولكنها كانت على زكية أشد وأعنف... واستولت عليها نوبة نفسية مبرحة، وأخذت ترتجف، وتضاربت في نفسها قوتان جبارتان: الحب وتقاليد الأسرة».[13]

لقد تدهورت حالة زكية، ودخلت في عالم الهذيان والغيبوبة، وساءت حالتها الصحية والنفسية جميعا، وانعكس ذلك على أبويها وأسرتها إلى أن كانت نهايتها المأساوية بسبب مأساة (جميل صادق) الذي تحبه والذي لم يعرف أحد بحبها له، بما في ذلك جميل نفسه..![14]

وتسعى أم جميل من أجل براءة ابنها، ويخيب مسعاها مرارا، لكنها تنجح بأعجوبة في مقابلة الملك السعودي حين جاء إلى مكة، فيبحث الأمر، وتتأكد له براءة (جميل صادق) مثلما يتأكد له فعل شهود الزور، فيأمر بعقابهم، وتتضح براءة (جميل صادق)، ولكن بعد فوات الأوان، إذ يأتي مدير الأمن العام فيخبر الملك السعودي بموت (جميل صادق) في سجنه، ويتأثر الملك السعودي بهذا الخبر قائلا: «إنا لله وإنا إليه راجعون...

قالها ابن السعود بلهجة حزينة وأطرق مفكرا».[15]

وفي الوقت الذي يصل فيه رسولان من الملك إلى أسرة الشيخ سليمان خليل (والدزكية) ليبلغا والدة (جميل صادق) خبر وفاة ابنها، يجدان العويل والبكاء حزنا على وفاة (زكية) فيعتقدان أن خبر وفاة (جميل صادق) قد سبقهما إلى والدته (فاطمة). والحال أن الرواية انتهت بهذه النهاية المأساوية التي أرادها الكاتب لكل شخصيات روايته على الطريقة الرومانسية المثالية.

والواقع أن شخصيات هذه الرواية إما خيرة على الإطلاق، وإما شريرة على الإطلاق؛ فالشخصيات الخيرة أمثال: (زكية) ووالدها (الشيخ سليمان خليل، و(جميل صادق) ووالدته (فاطمة) وغيرها...، والشخصيات الشريرة أمثال: (الشيخ اسعد)، وابنه (رؤوف)، ومجموعة شهود الزور الذين استعان بهم رؤوف في الرواية... إلخ.

وبتصنيف الشخصيات على هذه الطريقة يمكن أن ندخل هذه الرواية في نطاق الأدب المثالي الرومانسي.

٣ - موضوع هذه الرواية:

ان موضوع عمل أدبي معين، أو كتاب معين، أو محاضرة أو حديث.. إنما هو المادة التي يجرى حولها البحث أو الحديث خطيا أو شفويا. وهكذا نقول، مثلا: إن موضوع إلياذة الجزائر للشاعر مفدى زكريا هو الأحداث التي مرت على الجزائر وشعبها من القديم إلى ثورة نوفمبر سنة ١٩٥٤م، مصاغة شعرا عموديا، وأن موضوع ثلاثية الجزائر للأديب محمد ديب هو صورة أدبية من نوع الرواية لأوضاع المجتمع الجزائري التي وصل إليها في الثلث الثاني من القرن العشرين، بعد قرن من الاستعمار الفرنسي، وتتضمن تلك الصورة الأدبية سريان المقاومة الشعبية التي أدت إلى احتراق النظام الاستعماري الفرنسي في الجزائر ما بين (١٩٥٤/١٩٦٢م).

وأما عن كيفية اختيار الأدباء لموضوعاتهم، فإن الحياة - بما فيها من قضايا الناس ومشاكلهم المتعددة - هي من بين مصادر الأعمال الأدبية والفنية، وما دام الأدب مرتبطا بالحياة ارتباطا فنيا، ومادام الإنسان هو جوهر هذه الحياة فإنه «من البديهي ان الروائيين على الخصوص، يحددون في الغالب مواد موضوعاتهم من بين ما له علاقة بالطبيعة البشرية».[16]

١،٣ – وموضوع رواية (غادة أم القرى) لا يخرج عن هذه القاعدة؛ قاعدة ارتباط اهتمام الأدب بحقائق الحياة، وبالطبيعة البشرية أو الإنسانية وسلوكاتها الفردية أو الاجتماعية.

لقد عالج أحمد رضا حوحو في هذه الرواية عدة قضايا مرتبطة ببعضها من حيث إنها جميعا صدى للتخلف الذي عاشته البيئة العربية كلها، سواء في الحجاز – الذي تجرى فيه أحداث هذه الرواية – أو في الجزائر، أو في غيرها من البيئات العربية طوال عدة قرون؛ فقد تعرضت البيئات العربية لإدارات أجنبية، سواء في العصر التركي العثماني أو في عصر الاستعمار الغربي الحديث (الفرنسي والإنجليزي والإيطالي)، ونتج عن ذلك أن اختلت قيم المجتمع، بما في ذلك القيم المتعلقة بالأصول الصحيحة للمعاملات والسلوكات الإسلامية.

فالاستعمار الفرنسي في الجزائر، مثلا، لم يكن يعنيه أن يتعلم الناس دينهم أو لغتهم أو حتى العلوم الغربية الحديثة، ولذلك ساد الجهل وأصبح الناسُ مرتبطين بدينهم عن طريق عادات وتقاليد ليست من الدين الصحيح، كما أن السلوك الادلري إزاء الفرد في المجتمع الجزائري في ذلك العهد كان مهتما أكثر بخضوع الفرد للادارة وللسلطة أكثر من أن يهتم بحل مشاكل الفرد أو المجتمع. وسادت كذلك قيم سيطرت القوي والغني على الضعيف والفقير.. إلخ.

ومع أن أحمد رضاحوحو كان يتحدث عن أحداث جرت في البيئة الحجازية إلا أن ذلك يمكن أن ينطبق أيضا عن الواقع الجزائري في النصف الأول من القرن العشرين.

لقد اهتم الكاتب في هذه الرواية بقضية المرأة إزاء التقاليد السائدة في المجتمع آنئاك، والتي كانت تجعل منها أقرب إلى سجين بين أربعة جدران، وغير مسموح لها أن تتحدث أو تقابل الآخرين من الرجال حتى لو كانوا من أقاربها.

ولأن الكاتب كان من حركة إصلاحية – هي جمعية العلماء المسلمين الجزائريين – التي تعد تقدمية في أفكارها، في الجزائرفي الثلث الثاني من القرن العشرين، بالنسبة لجمعيات الطرق الصوفية التي كان الاستعمار يحبذ تقوقعها وجمودها، وهذا الجمود والتقوقع هو الذي ثارت عليه جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ولذلك وجد أحمد رضا حوحو فرصة في هذا العمل لكي ينقد أوضاع المجتمع إزاء التقاليد التي تتعلق بالمرأة وغيرها من القضايا في الحجاز، ومن خلال البيئة الحجازية نقرأ أوضاع المجتمع الجزائري، فهاجم العقول المتخلفة، والتقاليد المكبلة للمجتمع من خلال ماكانت تعانيه المرأة فينعكس على صحتها الجسمية والنفسية، كما ينعكس سلبا على أسرتها ومجتمعها.

إن استعراض الكاتب لقضية (زكية) في هذه الرواية يبرز محاولته إصلاح ظروف المرأة والتنبيه إلى الأسباب التي أدت بهذه الشخصية إلى ما وصلت إليه من مرض نفسي أدى بها إلى الموت خبلا وجنونا.

إن الكاتب في هذه الرواية متعاطف مع المرأة، ومع حقوقها الدينية والحضارية والإنسانية جميعا؛ إنه مدافع عنها، ومهاجم لسلوك الآباء والأسرة والمجتمع، ذلك السلوك الذي يحكم على الفتاة بقوانين (لا هي من الدين الصحيح، ولا هي من الحضارة الإنسانية الحديثة)! إن تبعة المصير الذي وصلت إليه (زكية) – الشخصية النسائية الرئيسية في هذه الرواية – إنما تقع من وجهة نظر الكاتب – على المسؤولين في المجتمع وفي الأسرة، وفي مقدمتهم الآباء الذين لم يعلموا الفتاة ولم يثقفوها، وتركوها تعيش في الجهل والأمية.

إن الشيخ سليمان خليل – والد زكية في هذه الرواية كان بإمكانه من الناحية المالية أن يعلم ابنتيه – زكية وأسمى – بدليل أنه علّم أو أشرف على تعليم (جميل صادق) الذي توفي والده وبقي في حماية الشيخ سليمان خليل فرباه وعلمه حتى أصبح رجلا موظفا في إحدى الإدارات الحكومية، غير أنه لم يقم بمثل ذلك مع ابنتيه (زكية) و(أسمى)، والسبب هو أن تقاليد المجتمع

المحافظ لا تسمح بتعليم المرأة. وهذا الأمر واضح في مخالفته لتعاليم الإسلام التي لا تمنع الفتاة من التعليم؛ بل العكس هو الصحيح.

لقد أوضح الكاتب هذه الصورة من أمية المرأة في ذلك المجتمع الحجازي، ومثله المجتمع الجزائري آنذاك، حين قال من خلال السرد الروائي: «وأما الكتابة والقراءة فلا تزالان سرا غامضا بالنسبة إليهما»؛[17] أي بالنسبة للفتاتين (زكية) و(أسمى) ابنتي الشيخ سليمان خليل. ومن خلالهما إلى الفتيات العربيات اللائي خضعن عهودا طويلة لتقاليد قاسية وظالمة، ومنهن الفتيات الجزائريات.

ومن الأمور التي تؤكد حضور المرأة الجزائرية في ذهن أحمد رضا حوحو وهو يكتب عن المرأة الحجازية هذا الإهداء الذي توجه به إلى المرأة الجزائرية حين قال: «إلى تلك التي تعيش محرومة من نعمة الحب... من نعمة العلم... من نعمة الحرية.

إلى تلك المخلوقة البائسة المهملة في هذا الوجود، إلى المرأة الجزائرية أقدم هذه القصة تعزية وسلوى».[18] إن زكية بطلة هذه الرواية تعاني ضغوطا نفسية عميقة تتمثل على الخصوص في حبها الشديد لا بن خالتها جميل صادق، وعلى الرغم من أنها نشأت معه في بيت واحد، وكانت هي وأختها تلعبان معه في صباهما، إلا أنهما أمام تقاليد الهيئة الاجتماعية التي تمنع مخاطبة الفتاة للشاب، حتى ولو كان ذلك من وراء ستار، كما حدث لزكية في المرة الوحيدة التي أتيحت لها الفرصة بأن تلتقي بجميل وتكلمه، إلا أنها اكتفت بالتصفيق له من وراء الباب دلالة على أن لاوجود لمن يمكنه التحدث إليه من الرجال؛ «وصفقت له تصفيقا حادا لتنبيهه أن ليس هناك من يجوز له أن يكلمه أو يستقبله على عادة أهل البلاد».[19] أما الذي صفقت له من وراء الباب فهو (جميل صادق) ابن خالتها الذي كانت تلعب معه في طفولتهما، بل إنها كانت قد صفعته أو لطمته وهي تلعب معه في زمن الثامنة من عمرها،[20] فهل وصل بالتقاليد من القساوة أن تمنعها الآن وهي في الثامنة عشرة من عمرها حتى من التحدث إليه من وراء حجاب، وتفهمه أنها تعتذر عن استقباله وهي وحدها في البيت؟ ثم إن جميل صادق هذا كما نعرف من خلال الرواية سليم الخلق، وزكية من ناحية أخرى غاية في التربية الدينية إلى درجة الغلو.[21]

ولعل مما يزيد من قساوة هذه التقاليد وتسببها في مآسي اجتماعية للشباب ما نعلمه من خلال الرواية، أن حب (زكية) لجميل إنما هو من طرف واحد – من طرفها هي – في حين أن ابن خالتها جميل لا يعرف ذلك، وإنما يحب اختها (أسمى) ويسعى للزواج منها! ويبقى هذا الحب سرًا حتى تموت زكية مرضا، ويموت جميل كمدا وظلما، وهي النهاية المأساوية التي انتهت بها الرواية.

وإذا كانت المأساة كما يعرفها ارسطو بأنها «محاكاة الأفعال النبيلة»،[22] وإذا كانت كل مأساة عند ارسطو أيضا، تتمثل في تحول الشخصيات من السعادة إلى التعاسة،[23] فإن موضوع هذه الرواية يمثّل مأساة بهذا المفهوم؛ فالشخصيتان الرئيسيتان (زكية وجميل) كانتا في سعادة أو على الأقل كانتا في حياة طبيعية مملوءة بالأمل في مستقبل سعيد – بغض النظر عن اختلاف غرض كل منهما – فزكية كانت تطمح في أن تتزوج من جميل صادق الذي أحبته منذ الصغر، وجميل صادق لم يكن يعلم أن زكية تحبه وإنما كان يطمح إلى الزواج من (أسمى) الأخت الكبرى لزكية، غير أن ظهور (الشيخ أسعد) – الثرى والمتجبر، وظهور (رؤوف أسعد)، وهما من الشخصيات الشريرة في هذه الرواية – قد قلب حياة كل من زكية وجميل من السعادة إلى التعاسة، وذلك بفعل المؤامرة التي دبرها رؤوف للشاب جميل حين علم أن والد زكية لا يريد مصاهرة عائلة الشيخ أسعدولذلك دبر له مكيدة تتمثل في اتهامه بشرب الخمر والاعتداء عليه بالضرب، وحضّر لهذه المؤامرة مجموعة من الشباب يشهدون زورا لدى السلطات الأمنية على تلك المكيدة المأساوية. وأما محاكاة الأفعال النبيلة فتتمثل في أن كلا من زكية وجميل ملتزمان بالحدود والقواعد السائدة في بيئتهما بغض النظر عن الضغوط الداخلية التي كانت تعيشها زكية.

إن مأساة زكية من مأساة المرأة العربية التي لم تتمتع لا بالنظام الإسلامي - على الأقل في أخذ رأيها في موضوع الزواج كما فرضه الإسلام - ولا بنظام الحضارة الغربية الحديثة في أن تحب المرأة من تشاء وتتزوج من تشاء، وبدلا من ذلك كان الآباء يحتكمون إلى تقاليد ترى أن المرأة متاع يؤمر وعليه بالطاعة. والواقع أن مثل هذا المفهوم مخالف لتعاليم الاسلام تماما؛ فالاسلام كان قد وضع المرأة على قدم المساواة مع الرجل في كثير من الأمور معتبرا إياها كائنا إنسانيا له حقوقه الخاصة، وقادرا على تطوير شخصيته الذاتية بحيث تدبّر شؤونها بنفسها في مجالات الحياة الاجتماعية «ولكن مع مرور الزمن طغى على هذا التفسير المستنير للإسلام عن وضع المرأة ثقل العادات والتقاليد الذي أصاب حقوقها بالشلل، والذى لم تكن له أية علاقة بالدين».[٣٤]

إن مثل هذا الوضع هو الذي جعل قاسم أمين يكتب - مع نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين - عن (تحرير المرأة)،[٣٥] وعن (المرأة الجديدة) حيث هاجم في هذين الكتابين أثر العادات والتقاليد على المرأة، ودعا بدلا من ذلك إلى حرية المرأة ورفض عبوديتها.[٣٦]

إن أحمد رضا حوحو في هذه الرواية كان يهدف إلى إصلاح هذه الوضعية في البيئة الحجازية من خلال الرواية، وفي البيئة الجزائرية التي كان يمثل فيها الفكر الإصلاحى سندا للمرأة ضد مثل هذه التقاليد.

والحق أن أحمد رضا حوحو في نظرته الاجتماعية الإصلاحية لأوضاع المرأة في الحجاز وفي الجزائر لم يكن إلا واحدا من الكتاب العرب، وإن كان سبّاقا إلى هذه الأفكار في البيئة الجزائرية.

وحين نتقدم في الزمن نجد أن التقاليد الجامدة تمتزج بالنظرة البورجوازية المادية فيتضاعف العبء على المرأة فتصبح معاناتها مضاعفة.

إنها كانت تعانى من الجهل المتمثل في الفهم المنحرف للسلوك الإسلامي وفي الأمية، وأضيف إلى ذلك العامل الاقتصادي المتمثل في النظرة البورجوازية التي لا تختلف سلوكاتها عن النظرة التقليدية الظالمة للمرأة؛ تتحدث (سوسن) مع زوجها (أحمد) - وهما من الجيل الثالث في ثلاثية نجيب محفوظ - عن امتعاضهما لسلوكات الطبقة البورجوازية إزاء المرأة فيقول أحمد - وهو حفيد عبد الجواد البطل الرئيسى في الثلاثية - «إن طبقتنا غريبة، تأبى أن تنظر إلى المرأة إلا من زاوية خاصة».[٣٧]

أما النظرة التي يعنيها أحمد في هذا الموقع فهي أن الطبقة البورجوازية التقليدية المتصفة بالمادية «ترى المرأة على أنها سلعة تباع وتشترى؛ متاع مكمل للرجل يلهو به ويستمتع».[٣٨]

وهذه النظرة أو هذا المفهوم الذي عم الواقع العربي والشرق، قرونا طويلة، هو الذي جعل من المرأة في الحياة الاجتماعية «جارية جاهلة سلبية».[٣٩]

ولعل السؤال الذي يمكن طرحه في مجال حديثنا عن موضوع هذه الرواية هو: لماذا اختار الكاتب البيئة الحجازية، وكان بإمكانه أن يكتب عن البيئة الجزائرية؟ لقد عالج الكاتب بهذه الرواية موضوعا يتعلق بالعلاقات الاجتماعية من زاوية علاقة المرأة بالرجل ومن حيث نظرة المجتمع الحجازى إلى هذه العلاقة، ويبدو أن فرار أحمد رضا حوحو إلى البيئة الحجازية التى يعرفها جيدا - مثلما يعرف البيئة الجزائرية - إن هو إلا نوع من الحذر في مواجهة الواقع الجزائرى، بالنسبة لهذه القضية بالذات، خاصة وأنه أحد أعضاء جمعية العلماء المسلمين الجزائريين، ويفترض فيه بناء على هذه الصفة أن يكون إلى جانب المحافظين. إن المجتمع الجزائرى في هذه الفترة كان في صراع مع المتزمتين الجاهلين المتمثلين في الطرق الصوفية وأتباعهم الذين هم نتاج تاريخي طويل للوضع الاستعماري الفرنسي.

وحتى لو أراد الكاتب أن يناقش الناس من زاوية حقوق المرأة في الإسلام، فإنه سيفتح بابا إضافيا من أبواب صراع الجمعية مع الواقع الجزائري آنذاك - أواخر الثلاثينيات وفترة

الأربعينيات – وهي (الجمعية) التي كانت تحاول لمّ شمل الجزائريين وكسب ثقتهم في كل المجالات.

ولعل من الأدلة على حذر أحمد رضا حوحو الشديد: هذه الإشارة التي قدم بها روايته، إذ قال – مقتبسا من الكاتب الفرنسي (أندريه جيد): «إنني لم أحاول أن أدافع أو أهاجم، وإنما حاولت جهدي أن أتقن الرسم، وأضيء جيدا معالم الصورة».[30]

ويؤكد هذا الرأي من حيث حذر الكاتب في تناول موضوع المرأة في هذه الرواية ما أشار إليه الدكتور عبد الله ركيبي من أن هذه القصة تعرضت للنقد والهجوم بعد نشرها، بل إنها اعتبرت دعوة من الكاتب إلى تمرد المرأة وخروجها عن طاعة الرجل.[31]

ويبقى أن نشير إلى أن موضوع الرواية لم يقتصر على صراع المرأة مع التقاليد في البيئة الحجازية، وإنما اشتمل على ما كانت تعاني منه تلك البيئة العربية من أمراض أخرى، أهمها: الأمية والجهل والخرافة التي تجسدت في الصورة المحيطة بالشابة (زكية) في مرضها؛ فقد استخدموا لعلاجها السحر، والتمائم والولائم ليُذهبوا عنها الجن والشياطين.. ومنها كذلك الصورة الروتينية التي تعاملت بها الشرطة مع (فاطمة) والدة (جميل صادق) السجين ظلمًا.[32] ومنها أيضا صورة الأثرياء الجدد الذين يمثلهم (الشيخ أسعد) الذي كان يرى أن كل شيء يمكن أن يشترى بالمال. وتكتمل هذه الصورة حين يستطيع (رؤوف) ابن (الشيخ أسعد) أن يشتري بعض الضمائر فتكون النتيجة ظلم (جميل صادق) وسجنه، وبالتالي موته من جراء ذلك الظلم.

إن هذه الأمراض قد مثلت للكاتب مجالا للإصلاح سواء تم هذا الإصلاح في الحجاز الذي عاش في أحضانه الكاتب حوالي عشرية من الزمن (١٩٤٥/٣٤)، أو تم في الجزائر وطنه الأصلي، ولكن الأهم أن الكاتب قد جرب أن يكون موضوع عمله الروائي الأول هو إظهار هذه الأمراض الاجتماعية، أملا في معالجتها وإصلاحها.

٤ – البناء الفني للشخصيات:

هناك معادلة مهمة في الأعمال الأدبية القصصية والروائية، هي أن القدرة على بناء الشخصية المقنعة يساوي –في الغالب– بناء القصة أو الرواية الجيدة. ومن هنا قيل إن فن الرواية هو فن الشخصية؛ ذلك أنه «بقدر براعة الكاتب في رسم شخصياته الروائية بقدر ما يكون عمله ناجحا، وأساس الرواية الجيدة هو خلق الشخصيات، بشرط أن تكون هذه الشخصيات مقنعة».[33]

وتبنى الشخصية في الغالب من عدت وسائل منها على الخصوص الوصف الخارجي، والحوار بين الشخصيات، و(المونولوج الداخلي)، وكذلك الاستعانة بالشخصيات الثانوية لتوضيح أفكار الشخصيات الرئيسية وصورها.. وغيرها من وسائل رسم بناء الشخصية الروائية.

وحين نحاول إلقاء الضوء على أهم الوسائل التي وظفها أحمد رضا حوحو في رسم أو بناء شخصيات روايته (غادة أم القرى)، فإن أوضح الوسائل التي تقابلنا في هذا الاتجاه هي: الوصف الخارجي والسرد المباشر، ثم بعض الحوار الخارجي (بين الشخصيات) أو الداخلي (المونولوج).

لقد استخدم الوصف في رسم شخصياته فجعلنا نعرف الصفات والملامح الخارجية لكل شخصية – الشخصيات الرئيسية على وجه الخصوص – ونعرف أيضا عن طريق السرد المباشر آمال بعض الشخصيات وطموحاتها وأهدافها وعواطفها مستخدما في ذلك الحكي عن طريق الراوي العالم بكل شيء، ومن خلال استخدام أسلوب ضمير الغائب.

فمن ناحية وصف الشكل الخارجي للشخصيات نجده مثلا، يصف زكية بأنها «فتاة معتدلة القامة، رشيقة القد، تكسو جسمها سمرة تشوبها حمرة خفيفة، ذات عينين نجلاوين حالكة السواد».[34] ويصف كذلك (جميل صادق) ابن خالة (زكية) وحبيبها في الوقت نفسه بقوله:

«في العقد الثالث من عمره، ممتلىء الجسم، شديد السمرة، يعلو عينيه السوداوين حاجبان كثيفان، يحلي وجهه شارب خفيف».[35]

ويصف أيضا الشيخ سليمان خليل - والد زكية، وزوج خالة (جميل صادق) بقوله: «طويل القامة، نحيل الجسم، تبدو عليه آثار الشيخوخة، وإن كان لا يتجاوز العقد الخامس».[36]

أما الشيخ أسعد والد رؤوف، والشخصية المناقضة لشخصية الشيخ أسعد في هذه الرواية - فإنه يصفه على لسان الراوي بقوله: «كهل في نصف العقد السادس من عمره، قصير القامة، مكتز الجسم، ذو عينين ضيقتين براقتين، تبدو عليه علامات الكبر والدهاء».[37]

ومثلما يصف خارج الشخصيات، فإنه يصف أيضا أعمالها من مثل قوله: «كانت زكية منهمكة في أعمالها اليدوية، يحوطها سكون شامل عميق، فلا ترى حولها حركة عدا حركات إبرتها...»[38]، أو قوله واصفا عواطفها نحو ابن خالتها (جميل صادق): «إنها تحبه حبا عنيفا طاغيا يفوق في نظرها حب أية فتاة أخرى..».[39]

ولأن الوصف والسرد يتزاوجان في أي عمل قصصي أو روائي، فإننا نجد الكاتب هنا أيضا يزاوج بينهما، سواء لعرض الأحداث أو لرسم الشخصيات؛ فبعد أن يصف لنا (زكية) وهي منهمكة في أعمال الخياطة والتطريز، وهي من الأعمال التي تشتغل بها الفتيات، وبخاصة في مثل البيئات المشابهة لظروف زكية التي لا عمل لها خارج المنزل، لكنها - وهذه لفتة ذكية من الكاتب - ترفه عن نفسها من حين إلى آخر بالنظر إلى الخارج، ولكن من وراء النافذة، ومن وراء ستار أيضا «ثم رجعت مرة أخرى إلى مقرها من الشباك، وغدت تروح عن نفسها وهي ترمق المارة بإمعان زائد كأنها تحصى حركاتهم وسكناتهم».[40] وفي موقع آخر يقول واصفا هذا السلوك من (زكية) وهي في البيت تحاول تغيير وضع العمل اليدوي بوضع آخر يتمثل في النظر الترفيهي نحو أي شيء آخر -إن جاز هذا التعبير منا- «ثم مالبثت أن رفعت بصرها وألقت نظرة سريعة على المنبه».[41]

والسرد عند الكاتب لا يقف عند نقل أو تغيير وضع أو بيان حالة فرد مثلما هو الحال في المثال السابق، ولكنه يتجاوز ذلك إلى بيان نقل حالة أسرة، أو مجموعة من الناس، كما نتلمسه من حديث الكاتب عن أسرة آل خليل - أسرة زكية - حين يقول على لسان الراوي: «كانت أسرة آل خليل من الأسر «الأوروستقراطية» القديمة، ذات الثراء والنفوذ في الحكومات السالفة... في عهدي الأتراك والأشراف. وانتقل ذلك العهد بخيره وشره... وأصبحت أسرته اليوم متوسطة الثروة..».[42]

والحوار - سواء أكان خارجيا أم داخليا - قليل في هذه الرواية، ولكنه موجود على أي حال؛ لكننا لا نرى أن الكاتب كان ناجحا فنيا في هذا العنصر.

والحق أن المرات القليلة التي حاول الكاتب فيها توظيف (المونولوج) لإيضاح أعماق شخصية (زكية) فإنه كان غير موفق من حيث إنه يعقب عليه أو يشرحه من خلال الراوي، وهو الأمر الذي أضعف من دور الحوار أو المونولوج في فتح نوافذ للمتلقى على حركة العالم الداخلي للشخصية؛ فحين كانت (زكية) وحيدة في المنزل ورأت حبيبها (جميل صادق) آتيا إلى منزلها وهو موقف يمكن أن يكون في غاية الدقة من حيث الصراع الداخلي للعواطف الرومانسية -لو أن الكاتب استغله- وذلك بالنظر إلى ظروف فتاة تعيش وطأة تقاليد محافظة ضاغطة، كان يفرضها مجتمع مدينة مكة المكرمة، ويقابل ضغط وثقل هذه التقاليد على زكية، ضغط حبها وشوقها للشاب (جميل صادق) الذي رأته قادما إليها وهي وحيدة في المنزل؛ فحين رأته قادما نحوها: صاحت تتحدث إلى نفسها قائلة: «ياإلهي إنه قادم نحونا... وليس بالدار أحد سواي».[43]

إن المأخذ الذي نريد أن نشير إليه هنا، هو هذا التعليق المباشر الذي عقب به - الراوي على ما تحدثت به زكية إلى نفسها - إذ قال: «وفعلا لم يكن بالدار أحد سواها، فقد خرجت والدتها وأختها الكبرى».[44]

إن مثل هذا التعليق الذي نجده في أكثر من موقع من هذه الرواية هو الذي ينحدر بقيمة هذه الوسيلة، أو بقيمة غيرها من الوسائل التي استخدمها الكاتب في بناء شخصيات هذه الرواية، بله الرواية كلها. ولعل الكاتب كان أكثر نجاحا نسبيا في توظيف الحوار الداخلي على لسان (فاطمة)، والدة جميل صادق، حين ضاقت بها الدّنيا أسفا على ولدها المسجون ظلمًا، فتوجهت إلى الله قائلة: «إنه لم يبق لي أحد سواك... يا الله في هذه الدنيا؛ إنك أعلم العالمين بمحنتي يا إلهي».[45] ودليلنا على هذا النجاح النسبي هو أن الكاتب قد أعقب مناجاة هذه الوالدة إلى الله بوصف يناسب من هو في مثل موقفها من الضعف والألم والرجاء؛ إذ قال على لسان الراوي: «وانعقد لسانها فلم تستطع أن تتفوه بكلمة وإنما غدت دموعها تعبر عنها في سكون».[46]

إن الكاتب هنا وصف (فاطمة) وصفا يناسب حالتها المأساوية، ولم يعلق تعليقا مباشرا كما فعل في الموقف السابق.

وربما كانت أهم المواقع التي نجح الكاتب في إعطاء الحوار دوره من حيث إبراز بعض ملامح الشخصيات المتحاورة، هو ماتنبه المتلقى إليه -من خلال الحوار- إلى ما تنطوى عليه نفسية الملك السعودي من سمة العدل، والأسف على ظلم قد وقع في مملكته، دون أن يتمكن من إنصاف المظلوم في الوقت المناسب.

«أطال الله بقاءك -يامولاى- فقد قضى الرجل نحبه.

- أي رجل؟ صاح الملك وضرب فخذه براحته العريضة.

- المتهم جميل صادق -ياطويل العمر.

- ماذا تقول؟

- هو ذاك -يامولاى- فقد وجد جثة هامدة في فراشه.

- {إنالله وإنا إليه راجعون...}.

- قال ابن السعود (هذه الآية الكريمة) بلهجة حزينة وأطرق مفكرا».[47]

ولعل أهم ما يمكن أن نؤكد عليه في الحديث عن بناء الشخصيات في هذه الرواية هو أن أحمد رضا حوحو قد اعتمد أكثر على السرد وعلى الوصف، لكنه لم يجعل المتلقى يتعرف إلى شخصيات الرواية بصورة واضحة من خلال الحوار، والحوار الداخلي، حيث يلتقي القارئ مباشرة - ودون أي وسيط - بالملامح الداخلية للشخصية.

٥ - اللغة و الأسلوب :

إن اللغة - في الكتابة بشكل عام، و في الأدب بكل أنواعه على وجه الخصوص - هي (الإطار أو القالب) الذي يصب فيه كل كاتب أفكاره أو قضاياه، أو مشاعره أو أحاسيسه التي يريد إيصالها للآخرين.

ويتكون هذا الإطار أو القالب اللغوي من (لبنات أساسية) هي (الكلمات أو الرموز) التي اصطلح عليها أهل أية لغة من لغات الدنيا، لتسمية ما يحيط بهم وما يعنيهم في حياتهم من أحياء وأشياء، محسوسة في بداية الأمر، ثم من المشاعر والأحاسيس والمجردات بعد رقيهم.

وإذا كان التعبير كتابة عن أي فرع من فروع العلوم أو المعارف، أو عن أي ميدان متخصص من ميادين الحياة، يمكن أن يعبر عنه بأسلوب معين، فإن الأسلوب الفني الأدبي عادة ما يكون أكثر تميزا في ذاته، وأكثر جذبا وعناية من المتلقي؛ وذلك بسبب ما يجتمع فيه من (الإفادة والإمتاع) من ناحية، وبسبب ندرته وصعوبة تشكيله من ناحية أخرى - مع الاحتراز

هاهنا بأن لكل نوع من الأنواع الأدبية أيضا أسلوبه الخاص ،ووسائل تقنية خاصةفي النسج والتنفيذ والأداء – ولكن كل ذالك بواسطة اللغة، وبكل ما تشتمل عليه اللغة المعبر بها، من لبنات أساسية هي المفردات أو الكلمات.

ويبقي بعد ذلك أن الأسلوب الكتابي «لايخرج عن كونه طريقة للاتصال بين مستعمل اللغة ومتلقيها».[٤٨]

ومن أهم ملامح الأسلوب في الأدب الروائي أن لغته قريبة من القاموس اللغوي المستعمل لدى غالبية الناس، خاصة وأن الرواية تتحدث عن عوالم من الخيال، لكنه الخيال الذي يوهم بالواقع الذي يعيشه الناس العاديون.

وفي هذا السياق بالذات، يشير الروائي العربي الكبير نجيب محفوظ إلى أنه، عادة مايتوخى السهولة واليسر في اللغة التي يوظفها عند كتابته لأعماله الروائية، لأنه يعتقد أن لا معنى إطلاقا لأن يحمل الأديب قارئه مسؤولية إضافية تتمثل في ضرورة فهم غرائب اللغة.[٤٩]

حقا، إن عوالم النصوص الروائية عوالم متخيلة، لكنه الخيال الخلاق؛ الخيال المتضمن لاحتمالات الممكن، في إطار الوعي والذكاء، وفي إطار مايقبله العقل البشري ومايتوقعه، من خلال رغبته الملحة أبدا نحو الجديد الجامع بين خبرة الماضي واستشراف المستقبل.

إن كل ما يحمله كاتب الرواية – حول الموضوع أو القضية المطروحة وكل ما يريد قوله – مبثوث في ثنايا مجموع عناصر الرواية. وفي هذا يكمن جانب مهم مما يقال عن موضوعية الأعمال الروائية؛ فالكاتب هنا يختفي وراء الشخصيات التي تتحرك في علاقاتها ببعضها من جانب، وفي علاقاتها بالموضوع – من خلال جزئياته – من جانب آخر.

إن الكاتب الروائي الحق، هو الذي يمسك بخيوط الموضوع ويحسن رسم الشخصيات، ويترك الأحداث تنمو، والزمن يتحرك، والقضايا تتفاعل بحيث تبدو الأمور للمتلقي، وكأن العالم يسير بشكل طبيعي وتلقائي، دون أي افتعال أو تدخل.

إن اللغة الروائية في واقع الأمر – حتى وإن تكونت في الأساس من مفردات وتعابير وجمل – ليست إلا جميع العناصر التي تكوّن بناء الرواية كلها، وليست إلا دقة التقاط العلاقات التي تربط عناصر الرواية، وبيان كل وسائل أسلوب بنائها.[٥٠]

أما أداء أحمد رضا حوحو اللغوي و الأسلوبي في رواية (غادة أم القرى)، فإنه يتجلى من خلال ملمحين أساسيين:

١● الملمح الأول: هو الأثر التراثي – بالمفهوم الواسع للتراث – من مفردات لغوية، وتاثيرات أدبية قصصية وغير قصصية، وتأثيرات من نصوص دينية (القرآن و السنة).

٢● الملمح الثاني: هو الأثر الرومانسي الذي تجلى كذلك في أسلوب هذا الأديب، وخاصة في هذه الرواية، من مثل استخدام المفردات والتراكيب السائدة في كتابات الأدباء الرومانسيين، ومن مثل استخدام بعض الصور أو الأوصاف أو السلوكات المتطرفة في التفاؤل أو التشاؤم، وكذلك في إظهار السعادة الحالمة أو التعاسة المأساوية.

ولقد تجلت العناصر السابقة جميعا في أسلوب بناء هذه الرواية، (غادة أم القرى)، من وصف وسرد وحوار.

وامتدت آثار ها إلى المحتوى الذي اشتمل بعض المواقف الوعظية الإصلاحية التي جعلت أحد النقاد يصنفها ضمن الأدب الإصلاحي في الجزائر.[٥١]

وإذاكنا لا ننفي عن هذه الرواية بعض الملامح الوعظية والإصلاحية، فإننا لا ننفي عنها جوانبها الإيجابية من محاولة توظيف الأدب الروائي لأول مرة بالعربية في الجزائر، كما أننا نجد في هذه الروايـة لوحات فنية نادرة، سواء في الوصف أو في السرد ،او في مواقف الكاتب نحو رفع

ظلم التقاليد الأسرية والاجتماعية عن المرأة، ونحو كشف بعض السلوكات الطفيلية في المجتمع العربي - وفي الحجاز تحديدا آنذاك - اواسط القرن العشرين - وفي البيئة العربية عموما.

وفي الأخير قد يكون من الضروري الإجابة عن سؤال مهم وهو: ما سرّ هذا الجمع بين الملامح التراثية والرومانسية الذي قد يكون غريبا في أسلوب هذا الأديب - وفي ثقافته - مقارنة بنظرائه من أبناء الجزائر الذين تلقوا تعليمهم الأساسي بالفرنسية في تلك الفترة وما بعدها؟

لعلّ السّر في ذلك يعود إلى اجتماع عناصر في حياة هذا الأديب، وفي مواهبه الخاصة، وفي نوعية تكوينه، وفي الأماكن التي تلقى فيها ذلك التكوين.

لقد ولد أحمد رضا حو حو سنة ١٩١١م، في بلدة (سيدي عقبة) المحافظة دينيا، على ذكرى ذلك الصّحبيُ الجليل وما يمثله، ولكونها أيضا تقع في الجنوب الشرقي الجزائري بالقرب من مدينة بسكرة، وهي منطقة معروفة بهذه السمة على امتداد تاريخها، كما أنّها معروفة بكونها منبتا للأدباء باستمرار.

ويضاف إلى ذلك صفة المحافظة لدى أسرة حوحو نفسها، يتجلى ذلك من إدخالها للطفل (أحمد ريضا حوحو) إلى (الكتّاب) منذ الطفولة لينشأ نشأة عربية إسلامية، بالإضافة إلى إدخاله للمدرسة النظامية الفرنسية في مسقط رأسه. ولعلّ أسرة حوحو كانت على جانب من الثراء، وهو ما تجلى في كونها استطاعت أن تبعث بابنها إلى مدينة (سكيكدة) في الشمال الشرقي الجزائري، لمواصلة تعليمه الثانوي باللّغة الفرنسية، وهذا مالم يكن يتحقق للأسر الجزائرية الضعيفة ماديا آنذاك (أواسط العشرينيات من القرن العشرين).[٥٢]

ولاشكّ أنّ التلميذ أحمد رضا حوحو، كان قد تأثر بما في الأدب الفرنسي من ملامح وسمات رومانسية، خلال تلك الفترة، سواء مما تلقاه ضمن مناهج المدرسة الفرنسية الابتدائية في مسقط رأسه، أو الثانوية في مدينة (سكيكدة)، أو ممّا يكون قد تأثر به من قراءاته الخارجية.

«والواقع أن رياح الرومانسية قد هبت منذ العشرينيات على المنطقة العربية، مشرقا ومغربا، وذلك لأسباب تتعلق بالاتّصال المباشر باللّغات والثقافات الغربية من ناحية، كما تتعلق بالثورة على التقاليد والثورة على الأجنبي من نلحية أخرى، فضلا عن تأثير الأدب المهجري في المنطقة العربية جميعها، بما يحمله ذلك الأدب من (دعوات تجديدية)، وثورات على الجمود والتقليد»[٥٣] وحين تتاح الفرصة لأديبنا أحمد رضا حوحو للاستزادة من العلم، يهاجر إلى الحجاز، وإلى المدينة المنوّرة بالذات، ويكمل تعليمه أو يبدأ تعليمه العربي الإسلامي في مدرسة (العلوم الشرعية)، ويتخرج فيها. ثم ينخرط في أثناء ذلك وبعده، في مجلة (المنهل) كاتبا ومحررا ومترجما،[٥٤] فإن ذلك يجعله أكثر توازنا - في الثقافة و في اللغة و في الفكر و في المعرفة - بين الآداب و العلوم الغربية و العربية الإسلامية. كما أن ذلك يجعله أكثر احتكاكا بالنصوص الأدبية العربية التى درسها، وبالنصوص الفرنسية التى يترجمها، ويجعله أكثر تعرفا أو تأثرا بما تحمله تلك النصوص من اتجاهات رومانسية أو غيرها.

«وتطورت الترجمة عند (حوحو) من ترجمة نصوص الاستشراق إلى الترجمة الأدبية والشعرية؛ فقدم (فيكتور هوجو) و(فولتير) إلى قراء (المنهل) وترجم شعرا لغيرهما...»[٥٥]

وإذا كان (حوحو) من خلال جهوده الأدبية - في مجلة (المنهل) الحجازية - في أواخر الثلاثينيات يعد رائدا لتقديم الأنواع الأدبية الحديثة، ورائدا للترجمة الأدبية في تلك البقاع، وفي تلك الفترة، فإنه يعد كذلك من أهم الأدباء الجزائريين - في الجزائر - في النصف الثاني من الأربعينيات - الذين جمعوا بين العربية والفرنسية، واستفادوا من ذلك بصورة خاصة في كتابة أنواع أدبية حديثة في تلك الفترة؛[٥٦] يتعلق الأمر على وجه الخصوص بالقصة القصيرة وبالمقالة النقدية، وبالمسرحية، وبالرواية جميعا.

الهوامش والمراجع:

(١) تأليف أحمد رضا حوحو ط٢، المؤسسة الوطنية للكتاب: الجزائر، سنة ١٩٨٣، وكانت الطبعة الأولى قد صدرت بتونس ١٩٤٧م. ولد أحمد رضا حوحو سنة ١٩١١ ببلدة سيدي عقبة بالقرب من مدينة بسكرة في الجنوب الشرقي الجزائري، تلقى تعليمه الإبتدائي بمسقط رأسه في المدرسة الفرنسية، كما حفظ القرآن ومبادئ العربية في البلدة نفسها، ثم انتقل إلى مدينة سكيكدة على البحر المتوسط حيث أتم دراسته الثانوية ١٩٢٧م، واشتغل بعدها في البريدوفي سنة ١٩٣٤ م لنتقل مع أسرته إلى الحجاز حيث واصل تعلمه بالعربية في مدرسة العلوم الشرعية بالمدينة المنورة التي تخرج فيها، ومنذ سنة ١٩٣٧م بدأ الكتابة بمقال في صحيفة (الرابطة العربية) المصرية، ثم توالت كتاباته في مجلة (المنهل) السعودية. عاد إلى الجزائر بعد الحرب العالمية الثانية. له أنشطة أدبية وصحفية وثقافية ورحلات متعددة. من أهم أعماله الأدبية هذه الرواية، وكتاب (مع حمار الحكيم): ومجموعتين قصصيتن: (نماذج بشرية) و(صاحبة الوحي وقصص أخرى): فضلا عن مجموعة مسرحيات متفرقة. ومن أهم أعماله الصحفية والإدارية رئاسته لتحرير صحيفة "الشعلة" الأسبوعية الانتقادية بمدينة قسنطينة، ما بين (١٩٤٩/١٩٥١) وشغله قبل ذلك سكرتير تحرير مجلة (المنهل) السعودية، واسهامه في صحيفة (البصائر) الجزائرية. أما أهم أعماله الإدارية فهي: شغل منصب أمين عام لمعهد عبد الحميد بن باديس في قسنطينة، وله أنشطة أخرى علمية وفنية وثقافية... استشهد رحمه الله يوم (٢٩) مارس سنة ١٩٥٦ في قسنطينة على أيدي عساكر الاستعمار الفرنسي.

(٢) بناء الرواية. (دراسة في الرواية المصرية) دكتور عبد الفتاح عثمان: مكتبة الشباب. (المنيرة) القاهرة. مطبعة التقدم سنة ١٩٨٢. ص٣.

(٣) غادة أم القرى. ص٤٨ وما بعدها.

(٤) القصة والرواية، عزيزة مريدن. ديوان المطبوعات الجامعية: الجزائر. سنة ١٩٧١. ص٧٧.

(٥) انظر: بانوراما الرواية العربية الحديثة. سيد حامد النساج، ط٢، مكتبة غريب. القاهرة، سنة ١٩٨٥م. ص٢٠٧.

(٦) أنظر: الرواية في العراق (١٩٦٥م/١٩٨٠م) وتأثير الرواية الأمريكية فيها: نجم عبد الله كاظم. دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، العراق، بغداد، سنة ١٩٨٧. ص١٦ وما بعدها.

(٧) مع حمار الحكيم. أحمد رضا حوحو، ط٢، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، سنة ١٩٨٣م؛ مقدمة الأستاذ: عبد الرحمن شيبان لهذا الكتاب؛ ص٩-١٠.

(٨) الرواية. ص٣٢.

(٩) الرواية. ص٤١.

(١٠) الرواية. ص٣٨.

(١١) الرواية . ص٤٠.

(١٢) الرواية. ص٤١.

(١٣) الرواية. ص٤٤.

(١٤) الرواية. ص٥٣.

(١٥) الرواية. ص٥٩

The Art Of Writing. GEOFFREY Ashe. LONDON. p121.

(١٧) غادة أم القرى. أحمد رضا حوحو. ط٢. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر. سنة ١٩٨٣م. ص٣١.

(١٨) المصدر السابق. ص٣.

(١٩) الرواية. ص٢٧.

(٢٠) المصدر السابق. ص٢٩.

(٢١) المصدر نفسه. ص٣١.

(٢٢) الرواية السورية (نشأتها تطورها ومذاهبها). فيصل سماق. ط١. دمشق، سنة ١٩٨٤. ص٥٤: ٥٥.

(٢٣) المرجع السابق. ص٥٥.

(٢٤) المرأة في ثلاثية نجيب محفوظ نور شريف: مجلة عالم الفكر. العدد (١) بتاريخ مايو - يوليو سنة ١٩٧٦م. ص٩٨.

(٢٥) سنة ١٨٩٨م.

(٢٦) سنة ١٩٠٠م.
(٢٧) رواية السكرية. نجيب محفوظ. ص٣١١.
(٢٨) المرأة في ثلاثية نجيب محفوظ، نور شريف: مجلة عالم الفكر، العدد (١) بتاريخ: مايو – يوليو ١٩٧٦م. ص٩٨.
(٢٩) المرجع السابق. ص٩٨.
(٣٠) غادة أم القرى. ص٧.
(٣١) أنظر: القصة القصيرة في الأدب الجزائرى المعاصر. عبد الله ركيبي. ط١. القاهرة. سنة ١٩٦٩. ص٣٢.
(٣٢) انظر الرواية: ص٥١.
(٣٣) الرواية العربية في مصر (١٩٥٢م/١٩٦٧م) – مخطوط رسالة دكتوراه قدمها – محمد صالح الشنطي، إلى قسم اللغة العربية وآدابها، كلية الآداب، جامعة القاهرة، سنة ١٩٨٣م. ص١١٣. وانظر أيضا: حركات التجديد في الأدب العربي، مجموعة من المؤلفين. دار الثقافة للطباعة والنشر: القاهرة سنة ١٩٧٥م. ص٢٢٥.
(٣٤) الرواية. ص٢٣.
(٣٥) الرواية. ص٢٥.
(٣٦) الرواية. ص٣١.
(٣٧) الرواية. ص٣٥.
(٣٨) الرواية. ص٢٣.
(٣٩) الرواية. ص٢٦.
(٤٠) الرواية. ص٢٥.
(٤١) الرواية. ص٢٣.
(٤٢) الرواية. ص٣١.
(٤٣) الرواية. ص٢٦.
(٤٤) الرواية ص ٢٦ ، وانظر مثل هذه التعليقات في صفحات: ٢٧ ، ٢٨ ، ٣٠.
(٤٥) الرواية. ص٥٢.
(٤٦) الرواية. ص٥٣.
(٤٧) الرواية. ص٥٨–٥٩.
(٤٨) مدخل إلى علم السلوب . شكري محمد عياد – دار العلوم للطباعة والنشر. الرياض. المملكة العربية السعودية ط١. سنة ١٤٠٢هـ/١٩٨٢م. ص:٦٣.
(٤٩) أنظر: مواقف اجتماعية وسياسية في أدب نجيب محفوظ . إبراهيم الشيخ. مكتبة الشروق. ط٣ سنة ١٩٨٧. ص: ٢٢٤.
(٥٠) أنظر: الخطاب الروائي – ميخائيل باختين. ترجمة: محمد برادة.ص٣٨ وما بعدها.
(٥١) انظر: اتجاهات الرواية العربية في الجزائر (بحث في الأصول التاريخية والجمالية للرواية الجزائرية) – واسيني الأعرج. المؤسسة الوطنية للكتاب. الجزائر . سنة ١٩٨٦م. ص: ١١٥ ومابعدها
(٥٢) أنظر: أحمد رضا حوحو شهيد الثورة الجزائرية (في الحجاز: ١٩٣٤–١٩٤٥م). صالح حرفي. دار الغرب الإسلامي – دار صادر. بيروت – لبنان. ط١. سنة ١٩٩٢م. ص: ٥٣، ٢٨.
(٥٣) انظر : تطور النثر الجزائري الحديث (١٨٣٠–١٩٧٤). عبد الله ركيبي. معهد البحوث والدراسات العربية العالية. القاهرة. ط١. سنة: ١٩٧٦م. ص: ١٤٠.
(٥٤) أنظر: احمد رضا حوحو شهيد الثورة الجزائرية (في الحجاز: ١٩٣٤–١٩٤٥). ص: ٣٠ ، ١١١، ٤٩ ومابعدها.
(٥٥) المرجع السابق: ص: ٦٤.
(٥٦) انظر: المرجع السابق. ص: ٦٧ ومابعدها.

مريم الحكايا، أم صورة اللانهائي في تاريخ مفتوح؟

أسامة عرابي

ترى ما الذي يحدو بالكاتب ــ الفنان إلى أن يلجأ إلى إنيته ــ ذاته؟..

هل ليفهم كينونته كما ذهب "مارتن هايدغر"؛ فيدرك أنه موجود، وأن له طبيعة ذاتية تسعفه على التعبير عن نفسه بطرائق وأشكال مختلفة؛ ما يشكل دافعه ــ في التحليل الأخير ــ إلى فهم الكينونة العالمية؛ إثر تقطيرها في تجربة رآها حَرِيّة بقلقه الروحي، ونداء زمانيتها في اتجاهه صوب تأريخ لسؤال ملح؟. وهل بمقدور تجربة إنسانية ما أن تَخبر الوجود بوصفه احتجاباً دائماً، وتجلياً مداوراً لحقيقة لاتنى تعلن انفصالها عن الآنى والمباشر والظرفى، أم إن التجربة مازالت تواصل انطلاقها بدءاً من كثافة وجودها، ووعيها الآنى المدرك راهنية حضوره، وانتماءه الكلي إلى شبكة علاقات عالم مهيمن، ومنظومة قوانينه التي تربطه بوشائج أنطولوجية بواقعه؟.

أم إن ثمة استقلالاً نسبياً للمرء عن وسطه يُعينه على حرية الحركة، وعدم تجوهر القول ضمن حدود نهائية وثابتة، والخروج إلى أفق يتيح للكاتب حواراً خلاقاً بين العقل والمخيلة في لعبهما الحر الذي نعايش تجلياته عبر الفن، وتضاعيف "الحب والألم" اللذين تحدث عنهما "هولدرلين" [أنا ابن الأرض.. خلقت لأحب وأتألم] أى من ذلك الصراع الذي يصوغ العلاقة المعقدة بين الإنسان ومحيطه، ويقوده إلى غير طريق سابق؟.

أطرح هذه الأسئلة وسواها بعد الانتهاء من قراءة الطبعة الثانية لرواية "مريم الحكايا" الصادرة عن "دار الآداب" البيروتية. وهي العمل الثاني للكاتبة اللبنانية المتميزة "علوية صبح" بعد مجموعة نصوص كتبتها ما بين صيف ١٩٨٢ وفبراير (شُباط) ١٩٨٤، دعتها باسم "نوم الأيام"، قامت "مؤسسة الأبحاث العربية" بنشرها بعد ذلك عام ١٩٨٦. بَيْد أن "علوية صبح" استطاعت أن تقدم لنا عالماً فنياً يمور بالأسئلة، ويضعنا على الحافة من ذلك التوتر الذي يشكل المِلاط الخفي بين تواريه وتجليه، قاذفة بنا إلى قلب الهم النفسي والمشكل الفكري والوعي الأخلاقي لبطلتها "مريم"، وما حايثها من سياقات ضابطة لفضائها وقيمها؛ الأمر الذي دفعها دفعاً إلى استكناه حقيقتها، واستجلاء ماهيتها: فبدأت روايتها بمفتتح شبيه بسؤال وجودي [المسألة انتهت بالنسبة إليّ. فأنا يئست من الجواب، وعجزت عن السؤال، بل عن العثور عليها] وبدت عبر مونولوجها الداخلي الطويل الذي شكل الأرضية الممهدة للأحداث وحيوات أبطالها، بدت حريصة على

استدعاء ذاكرتها وربطها بالتاريخ في لحظة فارقة تبحث فيها عن هويتها الخاصة، وإنتاج صورة ما تنصهر في بوتقة وعي ضروري يلامس نزوعه الذي لا ينقضي ولا ينتهي إلى تأسيس حالة أو مناخ عام يقود إلى خصوبة الاكتشاف وتطور الوعي بالحياة وبالفجيعة القاسية من حولنا؛ لنصل ــ من ثم ــ إلى ما يطلق عليه "ماكس فيبر" تطوير الخيبة بالعالم، أي بلوغ موقف جذري ومتماسك حيال العالم ومعضلاته.

من هنا، ألفينا أنفسنا أمام "مريم" بوصفها مرآة لـ"علوية صبح"، ووجهاً من أوجه حقيقتها السبعة التي تعيش بيننا، وتنسج في إطاره رؤيتها صيرورة تتفجر وعداً وارتحالاً صوب أبعاد متعددة، ترمي إلى خلق بؤرة تشكل الساحة التي يتم التعرف فيها على عناصرها ومفرداتها ومحاورتها، بغية استنطاقها والكشف عن دلالاتها ومراميها.

لكن [لماذا رويت لها كل تلك السنوات؟ ولماذا استمعت إليّ إن لم تكتب؟] ص٦.. [هل الخيبات فرّقتنا، أم السلام الذي أخذ كل واحدة إلى عالمها الخاص، أم التقدم في العمر، أم أن الحياة هكذا؟!.. لا أعرف، ولا أفهم هذا الأمر جيدا.. كل ما أعرفه أن كلامنا بات مختلفاً] ص٩.. [هل نسيتنا يا ترى؟.. على أي حال.. هي لم تكتب. أنا سأحكي الحكاية قبل أن أغادر] ص١٢..

وهنا ندرك مغزى فعل الكتابة لدى "علوية صبح"، وما توفره لها من أدوات منتجة لتحليل ديناميات سردية تكتسب بعداً مغايراً، وتقدم قراءة معنية بفهم السياق المحدد لممارسات مختلفة، تتخذ من "لعبة الخفاء والتجلي" أساساً لتدويرها وعدم الاستسلام لعُرفيتها وخلق سلسلة من الانزياحات تفضي إلى بنية مفتوحة واعية بشرطها الخاص، ومُحيلة إلى عوالم أبطالها [زهير ــ إبتسام ــ عباس ــ ياسمين ــ علي ــ مصطفى ــ كمال ــ كريم ــ جلال] ووعيهم الفردي والاجتماعي، وما أصابه من تبدل وتحول وانقسام. ذلك أن "وعي المؤلف لا يحول أشكال الوعي الأخرى عند الآخرين ـ أي وضع الأبطال ـ إلى موضوعات، ولا يمنحها تحديدات منجزة ومعدة بمعزل عنهم (غيابيا). إن هذا النوع من الوعي يشعر بوجود أشكال وعي لآخرين تقف إلى جانبه على قدم المساواة، وهي تشبهه في كونها غير نهائية وغير منجزة، مثله تماماً. إن هذا الوعي يعكس ويعيد خلق عالم الأشياء ذات الوجود الموضوعي، بل يعكس ويعيد خلق، بالضبط، هذه الأشكال من الوعي عند الآخرين مع عوالمها الخاصة بها، يعيد خلقها مع المحافظة على عدم إنجازيتها الحقيقية(ذلك أن جوهرها في هذه النقطة بالذات)] على حد تعبير "ميخائيل باختين" في كتابه "شعرية دوستويفسكي"..

وهو عين ما فعلته "علوية صبح" بالضبط ونجحت فيه، في لعبتها الماهرة الماكرة مع "مريم" من ناحية، ومع توأمها وصديقها الكاتب المسرحي "زهير" من ناحية أخرى، وهما يتبادلان المقاعد والمواقع، من خلال عملية خلخلة وتفكيك للرؤية ذاتها، ثم إعادة تركيبها في ضوء جديد يمنحها فعالية حوارية، وحضوراً للوعي بالذات من خارج لا يتعين مسبقاً، غير أنه يشكل تحديداً لضرورة في حالة خفاء [الفكرة هي أننا نريد أن نقوم بعمل مشترك، أنا سأكتب رواية، وهو سيكتب مسرحية، وسيكون العملان حول الأبطال أنفسهم والحكاية نفسها] ص١٥ [بالنتيجة، سنرى الفرق بين ما يراه المسرحي وما تراه الكاتبة، بين ما تراه المرأة وما يراه الرجل. ولكن ما حدث بعد ذلك كاد أن يجنني؛ إذ صار كل منهما وكأنه يخون الآخر. بدأ زهير يتصل بي سراً لألتقيه على انفراد. وحين سألته: ليش على انفراد؟. أجابني: يعني، بلكي تقوليلي شي غير شكل عنّك انفرد فيه عنها وأتميز فيه، ويمكنك بدّك تقوليلي شي ما بدك تقوليه قدّامها. وعلوية للأسف فعلت مثلما فعل بالضبط.. وكنت أكتشف فعلا أن ما أحكيه لزهير لم يكن بالضبط ما

حكيته لعلوية. كنت وأنا أحكي أكتشف وجوهاً أخرى لأمي ولعباس ولجيراني ولكل شخصيات كتاب علوية] ص١٦.

إن غياب "علوية صبح" في مسعاه الفني ونزائعه التخييلية، مطلب جمالي ووجه آخر للحضور وللتماس الحواري مع الآخرين، بما يثيره من جدل ومن تداعيات تطال الواقع والوعي والغير، وينسحب بظله الكثيف وتأثيره الطاغي على الحياة بوصفها حواراً لا نمطاً وقالباً. ذلك أن النفي ليس سلباً للشيء من صفاته، بل محاولة للكشف عن المضمر والمحتمل فيه، وتجريره من مجهوليته، ومن طرائق الجدلية التأملية في النظر إليه. إنه نتاج تحولات لشكل الأسئلة المترتبة عليه وفضاءاتها، وحركة توليدية داخل لعبة الفن وميدانه الجمالي، تدفع باتجاه هذه الحزمة المتشابكة من الأفكار والأدوار والاختيارات التي شكلت حياتها، ومثلت تجربة أخرى بالنسبة إليها تموقع نقطة قطيعتها مع الراهن المرفوض، أو الحاضر في وهمه ولا تعادليته.

كتب "دوستوفسكي" ذات يوم يقول: "إن الواقع لا يستنفد فقط بما هو حيوي وما هو ضروري؛ ذلك أن الجزء الأكبر منه لا يزال متضمناً فيه على هيئة كلمة خفية لم يقلها أحد بعدُ وستظهر في المستقبل"..

وهو ما نلمسه في ثنايا شخصياتها وأدوارها الانعطافية وهي تنقل الخطو من موقف إلى موقف، ومن موقع سياسي إلى تبدٍ اجتماعي، ومن معسكر فكري وإيديولوجي إلى مآل نقيض واقتناعات أخرى مغايرة، تاركةً صفحة بياضها لمتلق قادر على الإصغاء إلى ذبذبات الواقع وهسهسة لغته، والتعرف إلى أصوات أبطاله ومهمشيه، ولملمة نثار ذكرياته، وعطر تاريخه، وحلم أمكنته الذي لا يمكن مراوغته، صانعةً من هذا الدفق المنثال في مجازه البليغ حياة فنية جديدة لها تعبيرها الخاص، ونزعتها المحايثة للتاريخ، وقدرتها على مساءلة شرطها الخاص وتمكن لغتها من الإبانة بشفافية وسطوع عن تناقضات الشخصية الإنسانية وجرح انشطاراتها، وازدواجية معاييرها، واستنامتها إلى إغواء الميتافيزيقا واستقطابها، نظراً إلى قوة المحمولات التي ترتبط بنسق واقعها العام. مع مسحة ساخرة وتهكمية لافتة تستبطن خفايا النفس البشرية وزواياها المتراكبة، وتكشف عجز البعض عن فهم الآخر، وعماه الأناني تجاه العالم.

انظر إلى شخصية "عباس" الذي يتلقى تمرينه و"مريم" في مكتب محام مشهور، ومن ثم تعارفهما الذي صنعته زمالة العمل وألفة اللقاء اليومي في مكانٍ واحد؛ ما يسمح لقوة العادة أن تمارس منطقها الخاص في التعبير عن نفسها، دون أن تعبأ قليلاً أو كثيراً بعُرف ولا تقليد ما سوى قانونها هي وحده وما يرتبه لها من أمور. بَيْدَ أن عدسة "علوية صبح" الخبيرة والمتمرسة تنجح في سبر أغوار شخصية "عباس" وما يعانيه من تصحر فكري وفراغ روحي وقهر اجتماعي يتوارى خلف توتره البادي، وسوء فهمه لمريم ولاحتياجاتها الحقيقية، وكيفية التعامل معها.. بل إن أزمته الكبرى تكمن ـ لا ريب ـ في عدم قدرته على التعبير عن نفسه تعبيراً ناضجاً يحقق له توازنه النفسي المنشود.. من هنا؛ كان لقاؤهما تلخيصاً لمأزقيهما، وشركا لورطتيهما. وهو ما نعثر على ملامحه عبر الأسطر الآتية:

[كنت أعرف حدود ظلي في حياته، وكانت هذه الحدود تغريني؛ إذ إن كل ما كنت أريده هو "راجل ولا ظل حيطة" كما تقول النساء في الأفلام العربية. رجل ليوم واحد في الأسبوع أحتاج فيه لوهم الانتظار والأسرار الغامضة، لرجل يبقى عابراً في حياتي. أما هو، فكل ما كان يريده مني ضعفي؛ فقد كان يعشق ضعفي ليعيش إحساسه بقوته. يستأنس بكوني سجينة وحدتي. مفتاح سجن جسدي بيده ومفتاح وحدتي بإذنه. يجن جنونه إذا خرجت من البيت لأزور علوية أو إبتسام أو أياً من صديقاتي بدون إذنه، مع أني كنت ألتقيه مرة يوم الأحد؛ الأحد الذي كان يهرب فيه إليَّ للهروب من التفاصيل اليومية في حياته مع زوجته، يهرب فيه ليعشق حاجتي إليه

أكثر مما يعشقني. عباس الذي أحبُّ ضعفي وحبي له أكثر مما أحبني. أحب الحاجة إليّ ليرسم صورته التي يريدها لنفسه بعيني] ص ص٣٦،٣٥.

غير أننا سنصادف ذلك مرة أخرى بتنويعات شتى، وتفاصيل مختلفة في علاقة "مريم" بـ"مصطفى"، شقيق زميلتها في المكتب الذي كانت تعمل فيه، وأمست تلتقيه ليعطيها "كمية من البضاعة التي حملها معه لتبيعها وتعطيه ثمنها" ص٥٥، وهي عبارة عن: ألبسة نسائية متعددة الأشكال والألوان، تشبه تلك الألبسة الشعبية ذات الموديلات الغريبة التي يراها الزائر لسوق الحميدية في الشام معلقة أمام أبواب المحلات، تتراوح ألوانها ما بين الأحمر والأصفر والبرتقالي والليلكي.." ص٥٩.. وهنا "يصبح السرد ـ بالمعنى الإجرائي للكلمة ـ هو الحركة التي تفتح المحكى على العالم، حيث ينحل ويتبدد" كما يقول "بول ريكور"، ويميط اللثام عن المستوى الضامّ للتواصل السردي، وكيفية استقبال الدوال الناشئة عنه، والصدوع القائمة بين الذوات وبنياتها العامة. وهو ما تكشف عنه بجلاء طريقة تعامل "مصطفى" مع "مريم" بوصفها موضوعا للجنس في مستوياته الخام فحسب، مُشيئاً روحها، نافياً أية قيم دلالية لوجودها الإنساني معه، كلحظة راقية من حياة مشتركة يبدعانها معاً، إلى أن اكتشفت خيانته لها مع " شابة صغيرة، شعرها أشقر وعيناها عسليتان تبرقان من بعيد، ونظرات مصطفى تلتهمها وهو يمسك بيديها على الطاولة ورأسه ملتصق برأسها" ص٦٠، فحدث ما ليس منه بُدّ، وكان الانفصال إثر فاصل منتقى ومُختار من المهاترات والسِّباب الفاخر الذي ينفرد ويتميز به مُعجمنا العربي الزاخر. لكن "علوية صبح" لا تقدم لنا واقعاً في حالة سكون وثبات، ولا صورة فوتوغرافية منقولة من دفتر أحوال حياتها أو مفكرة ذكرياتها، مجردة من الجماليات والمفاجآت الساحرة، بل نجحت في تسليط الضوء على مَعْلَم ثان من معالم جهامة هذا الواقع وقمعه الوحشي لإنسانية الإنسان، بعد أن سحقه وصيّره محضْ دغْل أو حيوان أو مسخ، واستطاعت معالجته بنظرة متحررة من الوهم والحشو المضْجر والكليشيهات الزاعقة؛ بحيث غدت كل المواقف الإيروتيكية وأشكال الممارسات الجنسية الصريحة والفجة التي حفلت بها الرواية كُوى نُطل منها على عالم يمجّد العنف، ويكرّس الغائية النفعية، ويسوّد القيم الاستهلاكية من ناحية، وحيزاً يكثف المشْهدية المنفتحة على مسرح المجتمع الذي تتبدى فيه تعدديتنا واضحة جلية، داخل البنية التناقضية أو الاختلافية لخرائط علاقاتنا المشوهة والمعقدة من ناحية أخرى. وبذلك تبدع الصورة لنا ضرباً من المعنى القابل للتعيين داخل اللغة؛ الأمر الذي يكشف عن غنى "علوية صبح" البصري وثراء ثقافتها التشكيلية، وقدرتها على توظيف التفاصيل في خلق شعرية هادرة لعالم يفتقر إلى الشعر، ويطارد المخيلة الحرة، ويصادر المجاز.

إنها إدانة لهذا العالم الذي يناصب أحلامنا العداء، وينهض بقصفها وهي بعدُ في عمر الزهور، وأوان التشكل والتبلور، فعُدّ مسئولاً عن وأد قصة حب "مريم" الوحيدة الحقيقية لـ"علىّ" وما مثله لها من ضوء باهر داخل نفق طويل شديد الإعتام [حين قبلني لأول مرة، تحوّل لون بشرته الشاحب إلى لون الحب الجميل في دفئه. حين كان يقبلني في جبهتي، وفي تلك المنطقة الصغيرة بين زاوية فمي وخدي كنت أعثر على كنز من الحنان، راح وافتقدته بعد ما داست ملالة الموت على عمره وبعثرته أشلاء، وتبعثر كل ذلك الكنز من الدفء والحب والحنان]ص ص٥٢،٥٣ .. "فقد داست الملالة الإسرائيلية السيارة التي كانت تقل علياً وإخوته وأمه من "الجنوب" إلى "بيروت"، ودفنوا في قبر جماعي واحد، فيما الأب الذي كان ينتظر عائلته كلها في غرفة "علي" في "بيروت" لم يعد له سوى الطفلة الصغيرة التي رمتها أمها من الشباك بعظامها وأجنحتها المتكسرة [لم أحزن عليه كل ذلك الحزن لأنه وعدني بالزواج؛ بل لأنه كان الوعد نفسه] ص٥٤.

أما صديقتها "وبحر ذكرياتها" "إبتسام"، فلم تنجُ بدورها من لعنة الأيام، وخيانة الرفاق، وإدبار الحياة عنها، وبدا الجميع كأنهم مسوقون سوقاً إلى قدرهم ونهاياتهم المحتومة.. كأنهم أبناء

الموت الغادر، وسلالة الاختزال الميتافيزيقي للأشياء. وهكذا لم يشفع لها إخلاصها اللامحدود لحبيبها "كريم"، وانتظارها الطويل لعودته من "السعودية" حيث يعمل؛ كي تستبقيه حبيباً فزوجاً، وهجرها متعللاً بأن [العِرْق يقول له إن عليه أن يتزوج من فتاة أخرى من طائفته وعائلته، وهو الذي يُملى عليه مَنْ يتزوج وليس قلبه. الشِرْش هو الأساس، لا يقوى على مخالفته.. وأضاف: إن هذا الحب هو المستحيل، فالحياة محكومة بمنطق الموت، وهكذا الحب. أحست لحظتها أن شيئاً في قلبها قد مات] ص٩٧..

"كريم" الذي ينتمي إلى [عائلة مسيحية معظم أفرادها ينتمون إما للحزب الشيوعي أو للحزب السوري القومي. كان دائم الضياع بين هذين الحزبيْن، رغم الاختلاف بينهما، إلا أن تطلعه العلماني جعله في موقع مؤيد للأحزاب اليسارية التي تجمعت تحت لواء ما سمي بالحركة الوطنية آنذاك. لكن كريم ترك بيروت وهاجر إلى السعودية قبل نهاية السبعينيات ليعمل هناك بعد تعرضه لحادث اختطاف في محلة رأس النبع غربي بيروت] وآخر عند حاجز "جسر المدفون" ص ص ٩٥،٨٧. ومن يومها عاش "كريم" التناقض ووعيه المكبوت فيه.. وظل سجين تلك السيرورة المتعلقة بانغلاق "العِرق" الدائري، وطابع نظامه الطائفي والمذهبي اللاهوتي، الباحث دوماً عن التجانس والتوافق، والقامع للاختلاف ولأشكال الممارسة الاجتماعية والسياسية المغايرة له، وصرنا حيال ثماني عشرة طائفة معترف بها؛ ما جعل السياسة والإدارة والتراخيص والمشروعات تتطيف وتتشخصن، وأضحى الوطن بأسره ضحية المحاصصة والكوتا المكرستيْن لكل طائفة في لعبة التقسيم الجارية على مختلف الأصعدة [فكان "كمال جنبلاط" رئيس الحزب التقدمي الاشتراكي وزيراً للتربية، و"نسيم مجدلاني" الذي يشغل المرتبة الثانية بعد رئيس الحزب التقدمي الاشتراكي في سلم المسئوليات الحزبية، نائباً لرئيس الوزراء ووزيراً للعدل؛ فغدا في سلم الحكومة في مرتبة أعلى منه. وتلك من مفارقات النظام الطائفي وعجائبه في لبنان. لأن منصب نائب رئيس الوزراء في لبنان، هو أصلاً من نصيب الأرثوذكس، أما الدرزي، فلا يأمل في أكثر من منصب وزير] على نحو ما جاء في كتاب "إيغور تيموفييف" [كمال جنبلاط.. الرجل والأسطورة] وأمست الأحزاب مجرد كيانات طائفية وتجمعات مذهبية. "وتمكن التحالف الجهنمي بين ميليشيات السلاح وميليشيات رأس المال من شل مؤسسات الرقابة والمحاسبة" كما يقول النائب السابق "نجاح واكيم" في كتابه "الأيادي السود": وأصبحت "ألوية الجيش، خلال الأزمة الوطنية الكبرى التي دامت خمسة عشر عاماً، مدموغة بطابع طائفي؛ بمعنى أن قيادة كل لواء وغالبية عناصره ومكان انتشاره، كانت في أكثر الحالات كلها ذات لون طائفي فاقع؛ مما ضاعف القوة التدميرية لتلك الحرب، وجعل الجيش عرضة للانقسام كلما كُلّف بمهمة أمنية، وجعل بعض ألوية الجيش أشبه بالميليشيات الفئوية في توجهاتها وسلوكها" على حد تعبير رئيس الوزراء اللبناني السابق "سليم الحص" في مذكراته التي دعاها باسم [للحقيقة والتاريخ.. تجارب الحكم ما بين ١٩٩٨و٢٠٠٠]. لذا لم نشهد محاولات جدية ولا ترجمة حقيقية لمقولتي: [العيش المشترك، والوفاق الوطني] على أرض الواقع؛ بسبب من سعي القوى السياسية المستفيدة من هذا الوضع، في الإبقاء عليه والتمدد فوقه، وضاعت فرصة نشوء مجتمع مدني ديمقراطي، ونهوض دولة عصرية حداثية.. وأضحى من الطبيعي، في مثل هذه الأجواء الملغومة والمفخخة، أن يتزوج "كريم" من [إحدى قريباته المقيمات في البرازيل، والتي لا تعرف إلا بضع كلمات عربية. جاء بها أهلها لتتعرف إلى وطنها وأهلها، وليجدوا لها عريساً مناسباً من بلدها. مراسم الزواج تمت بأسرع ما يُمكن، وعاد كريم يضحك وهي تقول له "هبيبي" باللكنة الأجنبية] ص٩٩.. وبعد أن كانت "إبتسام" [تجيب: نحنا الناس.. أو: نحنا الفدائية.. نحنا يللّي حلمنا.. نحنا يللّي ما بدنا.. صارت تقول: نحنا يللّي انهزمنا.. بعدها صار

لكلمة "نحن" دلالات أخرى كثيرة. صارت تقول أحياناً: نحنا الإسلام ، نحنا العرب، نحنا اللبنانية، نحنا بالطايفة، نحنا النسوان، ثم أخيراً: نحنا العيلة] ص ص ٦١،٦٢.

وهنا تلخص لنا "علوية صبح" بعمق واقتدار ماهية الأزمة السياسية العامة التي يعد لبنان تجلياً لها وتكثيفاً، وما آلت إليه الساحة العربية من تطورات تراجيدية، انكمش معها العديد من الأحلام، وخفتت فيه نبرة بعض الشعارات التي رافقت مسيرتنا لعقود خلت، وتقدمت فيه الثورة المضادة لتشغل مقدمة المسرح؛ فانفرد الكومبرادور بالسلطة، وانتقلنا من الدولة القومية إلى الدولة القطرية، وبتنا نرى من يجأر بالدعوة صريحة... سافرة إلى ضرورة تجسير الفجوة بين المثقف والأمير، ودخلنا عصر التبعية المسمى زوراً وبهتانا بالانفتاح، وانتقلت "إبتسام" من مخيمات الفدائيين والعمل في "مستوصف استحدث للطوارئ في منطقة الوتوات" إلى بيت "جلال" الذي "وظف علاقاته في البنك لبيع العقارات وشرائها سمسارا، وكسب مالاً وفيراً"، وأتى لها بالأولاد والخادمة السريلانكية ووهم الأمان.

وقد نجحت الكاتبة في أن تضفي على أفعالها المسرودة، وتمثيلاتها النصية، العمق التاريخي والتخييلي للتجربة الإنسانية، ولواقعنا الزمني المضطرب، وتشييد عالم قادر على اختبار التماسك والمعقولية داخله. إذ إن عالمها النصي عالم صدامي، يعمد إلى توتير علاقتنا بالواقع وإقلاقها؛ فيثير الأسئلة، ويؤسس لدلالات غير مألوفة. غير أن الترابط الداخلي لعالم النص ليس مبنياً وفق نظام التجربة السببي، ولا حسب تصور رغائبي قائم على تصميم ذهني حاد أشبه بالمعادلات الرياضية الصارمة؛ بحيث تبدو الشخصيات وكأنها مشدودة إلى مرجعية ما تنهض بإعادة إنتاج الواقع ونمذجته.. كلا.. إن النص هنا هو المتغير الأساسي المتعالق بسؤال الواقع وصيرورته، والرامي إلى بناء علاقات حوارية تعبر عن نفسها في ممارسات عدة، تعي من خلالها وجودها، وشرط إنتاج ذاتها، والمسافة التي يتقاطع فيها الحلم والممارسة في جدلهما النقدي.

إن "زهيراً" هو نقيض "مريم" في سؤالها الإشكالي للحظة الراهنة. وهو يمثل الامتداد المقلوب لعلاقات البشر الفعلية.. أو هو الوهم المعكوس؛ بوصفه وليد عالم مشوه عاجز عن إنشاء تاريخ مضاد، قادر على قلب اللحظة الحاضرة ومحاكمتها؛ ومن ثم أضحى فعالية تاريخية مجهضة، أو أملاً مُطفأً يعبر عن نفسه تعبيراً خادعاً. أما "إبتسام"، فهي جزء من سيرورة عامة تمت صياغتها بوصفها عملية تناقضية وجدلية تقود إلى نسق من العلاقات القائمة بين شرائح النص ذاته، تزيح النقاب عن حاضر متعثر ومرتبك لم يعثر بعدُ على لغته الخاصة، وحضوره الكامل، على نحو ما نلمسه في شخصية "ياسمين" التي تمثل الصورة الملتبسة للواقع، والوعي المغلوط، ومحاولة أقنمة الماضي وسحبه على الحاضر.. ألم تكن [في أول صباها تخاف ألا ترى نفسها وتكتشفها بعيداً عن التشابه مع الآخرين في مرآة عائلتها ومرآة الحي الذي تسكنه في محلة البسطة التحتا الملاصقة لمحلة الخندق الغميق. تدب نفسها في النار لتعثر على لغة ومرآة للذات، وعلى حياة مختلفة] ص٣٣٠.. غير أنها فقدت بوصلتها الصحيحة إلى فهم الواقع وما أصابه من تحولات بدلت سلم قيمه، وراحت تلتمس خلاصها في عالم فوق طبيعي أو ما ورائي، بدلاً من الوعي العلمي بالممارسة الاجتماعية وأشكال معرفتها وفضح ضروب الاستلاب الذاتي للإنسان، وأخذت تفتش عن معنى وجودها في الائتلاف عوضاً عن الاختلاف، وفي التطابق والتجانس والتوحد بالجماعة بمنأى عن التفاعل الحي الخلاق والمسائلة والتقصي الفلسفيين، وعن الحقيقة بوصفها تجلياً للكلي المطلق، وبزوغاً وتملكاً للمعنى الوحيد، وليست الحقيقة بوصفها مظهراً لتعدد، ومجلى لتأويلات متباينة.. [حين شاهدتها بالثوب الرمادي الشرعي أواخر أيام الحرب، وبغطاء رأسها الرمادي لأول مرة، لم أعرفها. رأيتها ياسمين أخرى لها رائحة الرماد بدل رائحة الياسمين التي كانت تفوح منها. صارت تحدثني عن الخوف من الدنيا، وعن الأمان في الآخرة...

صارت تستشهد بأقوال المؤمنين وبالسترة، كما كانت تستشهد بأقوال الثوريين وبالنضال] ص٣٣٢، وطلبت من زوجها بعد الزواج [أن يخصص وقتاً أطول لعيادته الخاصة؛ لأن أكثر أوقاته كان يقضيها في المستوصفات المجانية، وأن يرفع بدل الكشفية "ويغليها شوى" لحاجات مصروف البيت، بل على الأقل أن يأخذ بدلاً رمزيا من مرضاه الفقراء الذين يقصدون عيادته ولا يأخذ منهم أي مبلغ] ص ص ٣٤٠، ٣٤١.. وبعد أن كان يحاججها في منطقها هذا، ويعمد إلى فضح تهافته ولا مبدئيته.. بل بعد أن كان يرى [أن كل الأحزاب رجعية وانتهازية ولا تتاجر بحياة الفقراء فقط، بل بموتها أيضاً] ص ٣٤١، صار يقول لمرضاه [مع الأيام بعصبية بادية: - فرجيني عرض أكتافك، وحلّ عني... نهر الشتائم لمرضاه صار ينهمر شلالات هادرة من فمه، وهو يركض خلف مريض أثاره بجهله وعدم قدرته... صبّ يأسه من الحرب في كاز يأسه من الناس، واشتعل غضباً وثورة عنهم وعليهم، بعدما عاد من باريس ليثور من أجلهم]ص ص٣٤٢، ٣٤٣.. وفي بداية [التزامه الديني توقف عن مصافحة مريضاته باليد، لكنه كان يقوم بفحصهن والكشف على صدورهن وبطونهن. إلا أنه صار لاحقاً لا يتطلع في وجه المريضة ولا يصافحها ولا يفحصها]ص٣٤٧.. وحين قصدت "علوية" عيادته وهي تشكو من انتفاخ مصرانها الدائم أيام الحرب [كتب الوصفة، وسلمها إياها، وهو يقول لها: هيدا الدوا، ما إلك غيرو: الصلاة خمس مرات في اليوم طول العمر]ص٣٤٨..

وهنا تشير "علوية صبح" إلى جانب آخر من جوانب أزمة بعض المثقفين الذين كانوا ثوريين، وهجروا إيمانهم القديم بعقيدتهم الفكرية، ونظريتهم السياسية، وفقدوا قدرتهم على الإسهام في تغيير الواقع المتردى، وإحداث التقدم المنشود؛ فأدركهم اليأس، واستسلموا لدوغمائية العقل المحافظ، وأداروا ظهرهم لمبادئهم، وتنكروا لشعاراتهم، وناصبوا المشروع النهضوي الحداثي بممارسته التاريخية ومنهجيته النقدية العداء، وارتموا في أحضان معسكر الإسلام السياسي، بأطروحاته المجافية للعقل والمنطق الاستكشافيين المستقبليين، والمعادية للديمقراطية والاجتهاد ولدور الإنسان المركزي في تسيير شئون الحياة وتنظيمها.

بيد أن براعة صاحبة "مريم الحكايا" لم تقف عند تخوم الاجترار والرصد والتسجيل بطرائقها التأملية الوصفية فحسب، بل تعدتها إلى الكشف والتشريح وسبر أغوار الشخصية من داخلها؛ الأمر الذي أضاء شخصية "ياسمين" وزوجها "كامل" على المستويين: الذاتي والرمزي؛ فأصبحنا أمام "كوجيتو" مغاير لما اصطلحنا عليه وتعارفنا عند "رينيه ديكارت"، بمقدوره أن يرى الذات ووعيها بنية لا شعورية تجعل صورتها المرآوية كُتاباً مفتوحاً، وصوت خطاب يتنصل من المباشرة، وينفي قابليته للاختزال والتطامن إلى اليقين. انظر إليهما (ياسمين وكامل) في تقلباتهما وتناقضاتهما التي تعكس حيرتهما وعجزهما عن فهم ما أُشكل عليهما، وفمض من تحديات، وتكييفهما الجاهز للظواهر والإشكاليات، لاسيما في بيت "السيد" أثناء جلساته الدينية، وما يدور فيها من دروس وفتاوى ما أنزل الله بها من سلطان، أو خلال أداء بعض الطقوس والشعائر الخاصة بالموالد النبوية وما يتخللها من عجائب، أو ممارساته أواخر الحرب ونقاشاته مع أصدقائه في الليل عن "إمبريالية الجهل التي تعشش في رؤوس مرضاه، وهو يعاقر الخمر ويلعب البوكر". وهما في هذا كله، مثلهما مثل "زهير" الذي استبدت به فوبيا الأمن، وعجز عن التحقق وترجمة مشروعه المسرحي إلى واقع حي ملموس، وانفجر مخه جنونا وطيشاً ونزقاً وعبثاً؛ هم جميعاً ضحايا واقع مأزوم، وأسرى أطر اجتماعية مصمتة وراكدة، وحرب طائفية ملتاثة وجائرة، وأبناء تنظيمات سياسية مفلسة وعاجزة عن التواصل مع الجماهير الشعبية وحشدها، ويسار ماركسي غدا إلى مواقع الإصلاحيين الديمقراطيين أدنى وأقرب، أجهد بعضه نفسه فحسب في البحث عن تمويل أجنبي لإنشاء بوتيك من بوتيكات حقوق الإنسان، أو جمعية من جمعيات ما بات يُدعى بالمجتمع المدني

العربي! ، داعياً إلى الحياد "الإيجابي" والتعايش السلمي بين الطبقات والفئات الاجتماعية، نابذاً ثورته القديمة ذات المحتوى الطبقي، داعياً ـ بسفور وجلاء ـ إلى تبني الخيار الرأسمالي للتطور.

إلا أن إدانة "علوية صبح" لهذا العالم ورفضها له، تميط اللثام عن أوجه الصراع العميق الذي يدور بين بنياته وقواه الاجتماعية من ناحية، والإنسان البسيط العادي وظروفه القاهرة له، والمؤممة لإمكاناته، والكابحة لتقدمه من ناحية أخرى. وهنا تقدم لنا الرواية صفحات مجيدة من كفاحه، وملحمة بطولته ومجالدته، كما تتبدى لنا في شخصية الأم الأسطورية، وإصرارها الذي لا يهدأ ولا يلين على تهيئة سبل الحياة الكريمة لأبنائها وبناتها، وضرورة تعليمهم وتعويض ما فاتها وزوجها من فرص التقدم العلمي والتحقق الاجتماعي؛ الأمر الذي يحيل إلى مفهوم للبطولة جِد مختلف عما ألفناه واصطلحنا عليه عند لداتها وأضرابها. فالإنسان العادي هو مستودع أحلامها، وحارس ذاكرتها، بل سجلها الحافل بالإنجازات والمعاناة، ومسرى روحها إلى وميض حياتها الضاجة بالبكارة والطزاجة.

وهو ما يلفت إلى ذلك النبع الثّر الذي تمتح منه علوية صبح عملها الروائي هذا بحيويته وفتنته وحلوله الجمالية الباهرة؛ حيث كل اللحظات والتفاصيل الصغيرة والشخصيات الثانوية مثل: "نبيهة"، و"كميل"، و"أبي يوسف"، و"أم طلال"، و"حمودي"، تتساوى في أوزانها الجمالية وحضورها الروائي مع الشخصيات الرئيسة الأخرى؛ فألفت ـ كدأب التكعيبيين والتجريديين وديدنهم ـ البعد الثالث الذي يرى المسطح في مستوياته ودرجاته المتفاوتة بإحكام، وتوزيع نسبها المضفورة بدقةٍ لحظة تماسها مع سائر المفردات، رافضة اللغو الباروكي، والبلاغة المدرسية البالية، صانعةً شعريتها الخاصة من لدن حيواتهم الغنية، ومعراج رحلتهم من "الزرارية" إلى "منطقة السيوفي" في "الأشرفية"؛ حيث استأجر الأب أرضاً، ومضوْا مضمخين بالوعد الأخضر، مفعمين بروح المغامرة الوثّابة، مسكونين بالرغبة الحرّى في الاكتشاف، وامتلاك القدرة على تغيير حياتهم، وأن يحيوْا كما يحبون ويشتهون، وأن يحلموا بعالم جديد، يتفيأون فيه نسيم الحرية، ويعثرون بين أعطافه وجنباته على نواتهم المهمشة والمضيّعة، تاركين لعيونهم المدهوشة، وخيالهم البكر، سبحات التجوال الحر، وكثافة المخيلة القروية الطليقة، التي غرفت عميقاً من أركيولوجيا بُناها الداخلية، وأطلس عاداتها وتقاليدها، ومعجم أساطيرها الخاصة، وجينالوجيا ثقافتها الجنوبية الشفهية، بطبقاتها المتراكبة، وحوليات أبطالها الشعبيين وأدوارهم الوطنية أيام الاحتلال الفرنسي للبنان، واضطلاعهم باغتيال ذلك العميل الفرنسي الذي قتل أخا أم إبراهيم المصري، كما كان أخو الأم [في البقاع يقاتل مع رجال "أبوعلي ملحم قاسم" في المقاومة الشعبية. كَمنَ لخيّالة فرنساوية يمرون من طريق فرعية وقتل منهم شيف وأجيدان ببارودة إف إم قديمة] ص١٢٥. غير أن وعي "علوية صبح" بالأسطورة، وفهمها لجوهر التراث الشعبي الجمعي، ينطويان على إدراك خاص للعلاقة بين الجسد واللغة، بين الفن والفكر؛ ما يفتح عيوننا على سر ذلك الحضور الذي تمثله الذات الحرة في رسم تضاريس علاقتها بالواقع، وما تصوغه لنا من تصورات ورؤى؛ بوصفها صورة اللانهائي في تاريخ مفتوح.. مشرع على جهاته الأربع. إن اللحظة الروائية هنا تبدو كما لو كانت جملة شعرية قادمة من صوت تلاشيها، أو من إهاب عالم لم يعد بمقدوره الإقامة في ذاته؛ وهو ما جعل الحكايات والأوهام والقصص تتناسل وتتواتر، ولاتُستنفد لكن تتحول [حيث آخر المتكلمين هو الصادق أبداً] بتعبير "ميشيل ديغي". ومن ثم، غدت لنا مروياتنا، وصارت لنا قراءاتنا الخاصة لها في تمظهراتها المندغمة في حركية النص ذاتها، وما تجسده مشاعر أبطالها من سلوكيات حيال الآخرين، وما تُبديه مواقفهم من عطش للحياة، ورغبة في التواصل، بل ما يعكسه نشاطهم الإنساني من مغزى وجودي، وتحرق للامتلاء.

وهذا، ربما، كان مصدر الحسية المفرطة، والإيقاع الديونيزي [نسبة إلى الإله ديونيزيوس الإغريقي] المهيمنين على أجواء الرواية ومداراتها، واللذين ندرك في عمقهما، حقيقة ما يدور خارجنا، وما يسود واقعنا من علاقات لا متكافئة، واغتراب، وتمزق اجتماعي. بَيْدَ أن مخيال "علوية صبح" الغنائي، ولغتها الحية المبرأة من الزيف والتصنع، أنقذا صفحات الرواية من الميلودرامية والماحكة.

غير أنه بقيت - في النهاية - ملاحظة تتلخص فيما شاب الرواية من تزيد ومط وتطويل في أجزاء ومواضع عدة، لم يكن هناك داع ولا موجب لها، لاسيما في القسم الذى اتخذ له رقم١٣ حيث غلب عليه التكرار والخطابة والتعليق الخارجى على أحداث سبق التعرض لها والتطرق إلى فحواها ، ولم تكن العودة إليها لتمثل إضافة نوعية، ولا توسيعا لإطار، ولا إضاءة وتنويرا لأزمة آنَ لها أن تنفرج وتتحرر من إسارها الداخلي .

بيْد أن هذه الملاحظة لا تقلل بحال من أهمية رواية" مريم الحكايا " وما تطرحه علينا من هموم فنية وسياسية تعد جزءا لا يتجزأ من نسيج حياتنا. وما ذلك إلا لأنها رواية الحياة والألم الإنسانى والفشل العربى والجرح اللبنانى النازف دوما.. إنها رواية اللايقين الذى يحايث المعيش، ويماهى الوجود.. رواية النفى الدائم لكل ما هو مستقر ومتواضَع عليه..إنها زمن الأسطورة (بوعيها الدال .. الخالق للصور) بتعبير"رولان بارت" فى كتابه "أسطوريات"، ولحظة المصادرة الفنية لكل ما يشى بالحقيقة المكتملة، أو بوهم محاكاة الواقع، أو الخلود إلى الإيمان الأعمى والنموذج الجاهز.

الخصائص الفنية فى رواية العاشق لمرجريت دورا

مصطفى كامل

تغير مفهوم الحقيقة فى عصرنا من اليقين الجازم والقوانين العلمية القاطعة فى القرن التاسع عشر إلى الاحتمالية ورؤية أبعاد محددة من الحقيقة بفعل نسبية أينشتاين وأفكار الفلاسفة الجدد.

والرواية الجديدة هى نتاج هذه الأفكار والفلسفات وثمرة الشك؛ لذلك فهى" نسق خاص أو عالم مستقل تماما عن العالم الخارجى؛ عالم غارق فى الذاتية.. ترفض أى ارتباط أو تفسير خارجى.. وتميل إلى تجسيد التجربة مفضلة الطريقة التى تقوم على وصف النفس فى الخارج تأثرا بآراء هوسرل وسارتر حول الظاهريات"[1]. وهى تنمى جانبى الشكل الروائى القديم بما فيه من عقدة وشخصيات..إلخ. وتلعب فكرة الفراغ وعلاقة الفراغ بالإنسان دورا فى اللاترتيب الذى تبدو فيه الرواية الجديدة؛ فلكل منها شكله الخاص. والرواية الجديدة تزعم الوصف الموضوعى واللغة المجردة، وتخاطب حاضر القارئ، ويزيد فيها الاهتمام بالشكل. وفى هذا الصدد يقول جورج واطسن فى كتابه "الفكر الأوربي المعاصر": "إن الفكر الأوربي الحديث توقف عامدا عن أن يظهر بمظهر الذى يضيف حقائق عامة عن الطبيعة البشرية؛ فهو فى تحمسه لعلاقاته بين فروع المعرفة الأخرى تحول ذاته إلى لون من اللعب".

وهذه نتيجة تكاد تكون ضرورية لتخليه عن زعمه بأن مكانته هي المركز بالنسبة للأشياء. فحين فقد ثقته بمركزه من حيث هو معرفة تحول إلى ضرب من التسلية؛ فاللهجة السائدة لديه يمكن وصفها بإيجاز بأنها لهجة التسلية، أو بعبارة أدق: لهجة التسلي أو التسلية الذاتية. وإن كان من الضروري أن نتذكر أن اللعبة يمكن أن تكون جادة وملزمة تماما مثلما تكون هازلة، وأن بعض اللعب يزداد تسلية بقدر ما تأخذه من جدية.

وهذا القول يصدق على نحو ما على الرواية الجديدة التى تمثل مرجريت دورا إحدى كاتباتها بعد صنعها للرواية بشكلها التقليدى عشر سنوات. وهى قد جمعت فى روايتها "العاشق" بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة. فإلى أي مدى كان ذلك؟ هذا ما سنحاول بحثه الآن.

لو أنك ألقيت حجرا فى الماء فسيحدث مجموعة من الدوائر المتصلة التى تتسع رويدا رويدا حتى تتلاشى. والشكل فى رواية العاشق يبدو قريبا من هذا الوصف، وإن كانت الدوائر تمتزج وتتقاطع. والحجر الذى تلقيه الروائية هو حجر الذكرى الشاحبة. ومن التنويع والحركة والتقلب ينتابنا الشجن و الأسي الذى يغلف سطورها، وتعترينا مسحة من الحزن والدهشة واللوعة لتلك اللحظات الفائتة من العمر المنصرم: لحظات الحب والموت ..الحلم والواقع..الخلود والفناء...

اللحظات المتوهجة بالحياة مقابل الشعور بالوحشة والعزلة، واللامبالاة واللاجدوى، الفراغ والامتلاء، غبطة الذكري ومحاولة اقتناص الحاضر الذي كان، وتخليده في الذاكرة. فالعاشق كان أول شخص تتعرف عليه في سن الخامسة عشرة، فتحت له قلبها وذراعيها، أخبرها أنه إنسان وحيد بصورة موحشة، ومع هذا الحب الذي يكنه لها قالت إنها أيضا وحيدة. ومن خلاله نعرف جزءا من سيرتها الذاتية منذ نشأتها في الهند الصينية "فيتنام" وكفاح أمها لتوفير الحياة لولديها وابنتها؛ حيث تعمل ناظرة مدرسة في إقليم "سادك"، وغيرة الكاتبة من أخيها الأكبر المتلاف المدلل وحبها لأمها ولشقيقها الأصغر؛ هذا الحب الذي وصل إلي حد الاندماج العاطفي بفعل الخوف، خوف العار والظلام والغابة، وخوف التقاليد التي حالت دون إظهار علاقتها "بالعاشق" الصيني بعد تعرفها عليه قرب العبارة. ونشأت علاقة جسدية بينهما سرعان ما تحولت إلى حب يعجز عن أن يكتمل بسبب تسلط والد العاشق الثري عليه، وشعورها بالمهانة أمام أقاربها وزميلاتها في المدرسة من جراء هذه العلاقة وبالألم والضجر من صمت أمها ومن الكراهية العمياء بين أخويها الكبير والصغير، إلى أن رحلت إلى فرنسا واستطاعت بعد لأي أن تتجاوز هذه التجربة؛ تجربة الحب المجهضة واتصال العاشق بها بعد أن أكدت ذاتها كاتبة، واستطاعت أن تقهر الخوف والشعور بالعزلة والفاقة وكافة التحديات. وعبر ما يزيد على نصف قرن ماتت خلاله الأم والشقيقان، وأصبحوا مجرد ذكري تنتابها في شيخوختها.

الرواية الجديدة و التقليدية

جمعت رواية "العاشق" في شكلها وفى بنيتها بين الرواية التقليدية في وحدة الموضوع (العلاقة الأولي في حياة الكاتبة) وفي وحدة الشخصية من خلال وجهة نظر الراوية وتحديدها لزمن التجربة ووحدة الحدث الأساسي ووجود تجربة روائية ،وبين الرواية الحديثة في استخدامها للوصف والزمن الذاتي (الوجودي) وفي دائريتها حيث لا نهاية.

أما أشخاصها، فاللامح التي تعرضها منهم إنما تكون من خلالها، واللغة ليست موضوعية أو محايدة كما هو الحال في الرواية الجديدة، بل نابضة بالشعور والمتعة: "علينا أن نفعل ما يجعل الحياة قابلة لأن نعيشها ولا ننساها". والسطور الأولى في الرواية تحدد مسارها وتبين حالة وحدة الحب، والذكري ـ ماضي الحب الجميل، والحاضر الخاوي، وعشق الذات التي تحيا فيها الكاتبة حيث ستشكل مدارا لروايتها : "وذات يوم ـ وكنت قد أصبحت امرأة عجوزا ـ رأيت رجلا في قاعة عامة يسير ناحيتي يبدو كأنه يعرفني وهو يقول لى: أعرفك منذ وقت طويل.. يقول جميع الناس إنك كنت جميلة وأنت شابة، لقد جئت لأخبرك أنني أراك الآن أكثر جمالا مما كنت عليه، وأنت شابة أحببت وجهك كشابة صغيرة أقل مما أحب وجهك الآن ..إنه فاتن".

وهذه الفقرة الأخيرة ترتبط بالجملة الأخيرة في الرواية حين يقول لها العاشق (إنه سوف يحبها إلى نهاية العمر)، فيتكون ما يشبه الدائرة؛ فلا نهاية لمثل هذا النوع من الروايات .

الذاتية

وهذه الكاتبة تضيء الطريق وتمهده للقارئ وتضغط عليه عبر سردها الوصفي والمرصوف بعناية من أجل التعبير عن هذه الذات الملحاحة حسبما يرد علي ذاكرتها: "إن غرضها أن تصف العالم كما يتكشف للوعي وأن تصف الوعي نفسه وهي في عملية الإدراك والإحساس بالعالم"[3] ولهذا تتكرر دائما كلمات مثل: أعرف، أدرك التي تناسب السبعين حين تسجل بوعيها ذلك في شيخوختها. ويلمس القارئ عبر هذه الذاتية والخصوصية الشديدة الشعور بالإخفاق والخيبة والتعلق الواهي بأطياف الزمن: "كل ما يحدث بشكل محدد هو الصمت وهذا العمل الرتيب في حياتي، فما زلت هنا أمام هذه الطفولة المحسوسة علي نفس المسافة من الغموض الذي لم أكتب عنه قط مؤمنة أنني يمكن أن أفعل ذلك يوما، ولكنني لم أفعل شيئا سوي الانتظار أمام الباب المغلق".

إن وجود ذات الكاتبة بشكل ظاهر والتعبير عن الجوانب والتفصيلات الدقيقة لهذه المرأة- الفتاة- الطفلة - العجوز ذات السبعين عاما، إضافة إلى رعشة الصدق واللغة المتوترة والمشاعر الأنثوية الصميمة والشعور بالوحدة والفراغ والاستعادة المستمرة للحظات النابضة في حياتها؛ لحظات علاقتها الجنسية والعاطفية الأولي التي تقع عند نقطة التماس عند القارئ - أيا كانت هويته - هو ما أعطى هذا العمل مذاقه المتميز.

الزمن

"إن الزمن الخارجي هو مجرد إطار يمسك التجربة ويساعد علي تقديمها، ولا يمثل الزمن الحقيقي للرواية. والزمن الحقيقي للرواية إنما يتم من داخلها، وهو زمن ذاتي يعتمد علي تيار الذهن الذي يطيل في بعض الصور أو يقصر ويخلط بين الماضي والحاضر. وتحاول الرواية الجديدة أن يكون بناؤها الداخلي شبيها بحركة الذهن المتداخلة والمتلاحقة، وهذا هو السر وراء تكرار بعض المناظر، وهذا هو السر أيضا وراء البناء الذي يكسر من حدة التسلسل ويأتي عشوائيا غير منضبط، وكذلك وراء الاختلاف بين ما تراه العين والذاكرة و الأخيلة... إن "بوتور" و"سيمون" هما فلاسفة زمن، وأعمالهما هي تصوير للانعكاسات التي تحدثها الظاهرة الخارجية ومحاولة لإعادة التجربة التي تقدمها الذكريات عن طريق وصفها وصفا دقيقا الى أقصى حد ممكن ويلجأ "روب جرييه" إلى تكرار بعض المناظر تحقيقا للفكرة الظاهرية التي ترى أن تكرار الظاهرة يثيرها ويستدعي معناها"[1].

فثمة حركة زئبقية للكاتبة عبر مسار الزمن المتقطع والمتصل؛ فالتجربة تمتد إلى قرابة ثلاثة وخمسين عاما، واستمرت عاما ونصف عام إلى أن رحلت إلى فرنسا، ولكنها وهى تسردها بدت كما لو كانت فى زمن واحد هو الزمن الحاضر، وهى تستخدم الأساليب السينمائية: كالقطع- السرد - الحذف- الارتداد - المزج واللقطات القريبة والبعيدة... إلخ.

وتتعمد أن توجد نوعا من الاقتباس فى عباراتها، بحيث يتخيل القارئ أنها تتحدث عن شخص أو مكان ثم تفاجئنا بشيء آخر: " فى مرة أخري وخلال نفس الرحلة وأثناء عبور المحيط وفى بداية الليل وفوق سطح السفينة عزف فالس "شوبان" الذى لا تحفظه جيدا، حاولت أن تتعلم طوال أشهر لم تتمكن أبدا من عزفه بشكل مباشر، فعلمت أمها ذلك عندما أجبرتها على ترك البيانو فى هذه الليلة التى ضاعت بين الليالى ...كان هناك شيء أكيد، فقد وقفت الفتاة فوق سطح السفينة ثم بدأ عزف موسيقى "شوبان" تحت سماء تومض بالبرق لم تهب نسمة ريح واحدة... انتشرت الموسيقى فى كل مكان من العبارة السوداء كأنها أصداء السماء التى لا تعرف كيف نتعامل معها، كأنها ثروتها التي تجهل فحواها..تتحرك الفتاة الصغيرة كأنها تنوى أن تقتل نفسها وأن تلقى بنفسها فوق البحر، ثم تبكى لأنها فكرت فى رجل (شولن) لم تكن واثقة أنها ستحبه كل هذا الحب.. حب لم تعرفه فى خبايا التاريخ مثل المياه فى الرمل، لقد استعادته عندما انبعثت الموسيقى التى انزاحت ناحية البحر.

الإشارات

إن الفقرات فى الرواية تبدو مغلقة أو شبه مغلقة على نفسها، وإن كانت تستأنف بعضها فيما بعد؛ فهى بعد أن تشير إلى الموت بشكل إجمالي فى صدر الرواية تقول: "عندما انبلج النهار أحس بخوف أقل فيبدو الموت أقل مهانة لكنه لم يبرح دارنا".

تستأنف عرض حقيقة الموت علي نحو تفصيلي في الإشارات المتقطعة الآتية:

- ففي هذا المنزل الذي يطل علي البحيرة مات أبي بدون جرم ارتكبه.
- ينبغي أن أكون فاتنة رغم إصابتي بالهلع من وفاة أبي.
- مات الأخ الأصغر عقب مرض صدري استمر ثلاثة أيام، لم يحتمل القلب.

- كنت قد تركتهم في تلك الفترة، حدث ذلك إبان الاحتلال الياباني، وانتهى كل شيء في هذا اليوم، لم أطرح أسئلة فقط عن هذا اليوم ولا عن طفولتي.
- ماتت أمي يوم أن مات أخي الأصغر، وحدث هذا أيضا مع أخي الأكبر .
- لقد ماتوا جميعا: أمي وشقيقاي.
- في ديسمبر ١٩٤٢ مات أخي الأصغر، لم تستطع المرأة أن تغادر المكان إلى بقعة أخري .
- ماتت أمي بين "دوو" صديقها، وما تسميه طفلها المدلل ـ ابنها الأكبر.

التكرار

التكرار قد يكون لفظيا أو مضمونيا يتعلق بحدث معين، ومن مشاهد التكرار المضموني مشهد "العبارة"، وهو المشهد الذى يتكرر كثيرا فى الرواية، ويكون بمثابة المولِّد والمحرك لهذا الفيض من الذكريات الغائمة وهو يمثل"الحرص على القرار الرئيسى الذى يتكرر فى الرواية الجديدة فيكسبها وحدة"(٥): " فتاة صغيرة ذات قبعة من اللباد تقف وحدها فوق جسد العبارة قد انعكس الضوء على صفحة النهر".

أما التكرار اللفظي، فيأتي على هذا النحو بما يشتمل عليه من حذف وإضافة واختلاف سياق ومقابلة مثل: "تمثل الغموض فى هذه الصورة من خلال هذه القبعة..، فلا توجد أي امرأة و أي بنت يمكن أن ترتدى هذه البقعة الرجولية فى هذه القبعة،كل ما فعلته بهذه القبعة اللبادية الرجولية فى هذه المستعمرة، لقد نلت بهذه القبعة كل ما يجعلني لها وحدى ..،أما الحذاء فعليه أن يتلاءم معه.. يبدو متناسبا مع القبعة مثلما تتلاءم القبعة مع الجسد النحيف"..

وفيه أيضا: في المنزل الذى يطل على البحيرة مات أبى بدون جرم ارتكبه. وفيه أيضا: "قبعة ذات حافة مسطحة".

الحاضر

والبناء الفني في هذه الرواية هو محاولة لتثبيت الكادر ومخاطبة حاضر القارئ باستمرار والتقاط الصورة، لكن الإطار لا يثبت أبدا، وتنشط الذاكرة لتبعث الماضي الذي تتلاحق صوره وتختلط بلحظة الحاضر , فيصير حاضرا بدوره.

إن الكاتبة تحاول علي حد تعبيرها "إمهال الحاضر"، أو التشبث بالحاضر الآتي والحاضر الذى كان: "يجب أن نحدث الناس ونعلمهم أن الخلود شيء مميت، وأنه يمكن أن يموت وأن هذا يحدث، بل إنه يحدث. وشيء لا مثيل له أبدا، لا يوجد سوي بعض التفاصيل حول الأساسيات. إن أشخاصا ما يمكنهم أن يتمهلوا الحاضر لدي هؤلاء الناس وفي نفس الظروف.

إنهم يجهلون القوة ماذا يمكنهم أن تكون بينما تعيش نفسها. فالحياة أبدية بينما هي علي قيد الحياة..والخلود ليس مسألة زيادة في العمر أو نقصان، ليس هذا من أمر الخلود، بل هذه مسألة أخري تظل مجهولة ..يجب أن نقول إنها بلا بداية أو نهاية، فقط عليها أن تبدأ. انظر إلى الرمال في الصحراء وأجساد الموتى.... فالخلود لا يمر من هناك، بل يتوقف ويرجع القهقري"..

إن الأحداث تتوالى في الرواية الجديدة بطريقه تكسر من صرامة العقل وتتحدي مقولة السببية بالمعني المنطقي؛ فلا ترتيب صارم ولا أحداث منطقية، ونحن هنا أساسا إزاء لغة تشبه الأحلام: حيث تتوالى العمليات الذهنية دون تدخل من رصيد ثقافي أو متعقل يصنفها ويرتبها.

إن الرواية الجديدة تحاول أن تجعلنا نمارس حلما، أن نعيش الداخل دون إطلالة خارجية نتمعن فيه ونبحث عن الدوافع والنتائج ."كل شيء يعيش في الحاضر حتى ولو كان ماضيا أو مستقبلا في لغة الزمن الخارجية، والفواصل بين الحقيقة والوهم قد تهاوت؛ فلا أحد يعرف إن كان هذا حقيقة أو وهما "(٦).

إخفاء الكثير من الحقائق

توجد مسافة تفصل بين الرواية والأشخاص التي تروي، وتفصح هذه المسافة عن البعد الزمني والغربة التي تحياها، ولهذا فهي حين تتكلم عن " العاشق " تذكره مثلا علي هذا النحو: "حدثني الرجل الصيني القادم من "شولن " وهو يكاد أن يبكي قائلا: ماذا فعلت لهم، وتارة تذكره بالعاشق أو بضمير الغائب وتارة أخرى تستخدم ضمائر مختلفة للتعبير عن نفسها. وقد وردت هذه الاستخدامات في صفحة واحدة: "تقول الطفلة طلبت منها ــ تقصد من الأم ـ خمسمائة قرش من أجل العودة لفرنسا ..لم تمنعها الأم ، في كتبي الروائية... عندما وقفت"... إلخ.

"إن الهدف هو إخفاء الشخصية، وهي كثيرا ما تختفي في الرواية الجديدة تحت ضمير المتكلم الذي يخفي حالة غير محددة، حالة ذاتية خاصة تبحث عن نفسها، وحتى الشخصيات الثانوية إنما تمثل حالة ذاتية خاصة في حالات ضمير المتكلم، وتظل دائما في منطقة النسيان ثم تظهر فجأة في وعي المتكلم حين يتذكرها وكأنها امتداد لحالته الذاتية"[٣]. فالعاشق لم يكن موجودا فقط حيث يراها ....كان أيضا في كل مكان يتحدد تحت سمعها وبصرها

الشك واللاحقيقة وعدم التثبت

كأن تقول: قيل لي ....يبدو ...، أو حتى في المضمون: "لم توجد قصة حياتي يوما ما، كأنها شيء لم يحدث وليس لها مركز ولا درب ولا خط هناك، أماكن كثيرة فسيحة تصورنا أن بها شخصا، ثم اكتشفنا أن أحدا ليس بها".

استخدام المشاهد والصور القصصية

والكاتبة تستخدم التعبير بالصورة، ليس الصورة القصصية فحسب، بل المشهد السينمائي. إن تعبيراتها وأسلوبها وسياقها السردى، كلها تفرزها عبر الصورة: "مات الاثنان في نفس التاريخ، وصدح عصفور ساعة الحائط، وتحركت الصورة.. تملكتنا الدهشة التي ورثناها عن أمنا إزاء كل شيء ومن بينها الموت".

وكلما أشرفت سطور الرواية علي الانتهاء وأبطأ الإيقاع ازدادت شجنا ورقة وشفافية وعذوبة، إلى أن تصل إلى فقرة الختام: "بعد سنوات من الزيجات والأطفال والطلاقات والكتب جاء إلى باريس مع زوجته وخابرها بالهاتف: هاأنذا !! ...عرفته من صوته قال: أريد أن أسمع صوتك قالت له: إنه أنا.. صباح الخير. بدا جريئا، ولكنه لا يزال خائفا كسابق عهده، ارتعد صوته فجأة.. ووسط هذه الارتجافات سمعت نبرته الصينية، يعرف أنها بدأت في تأليف الكتب، عرف ذلك من أمها التي قابلها في سايجون وأيضا من أخيها الصغير الذي كان حزينا من أجلها، لم يعرف ماذا يقول، لكنه تمتم قائلا مثل سابق عهدهما إنه لا يزال يحبها، وإنه لا يمكنه أن يكف عن حبها، وسوف يحبها حتى آخر حياته".

الهوامش:

• رواية العاشق، تأليف: مرجريت دورا؛ تـ: محمود قاسم. و ما بين الأقواس غير المرقمة هو من النص الأصلي للرواية.

١– آلان روب جرييه: لقطات، تـ: عبد الحميد إبراهيم ـ هيئة الكتاب ص١٦.

٢– جورج واطسون: الفكر الأدبي المعاصر، تـ: محمد مصطفي بدوي، هيئة الكتاب: ٢٢، ٢٣.

٣–لقطات: ٤٧.

٤– لقطات: ٢٨، ٢٩.

٥–لقطات: ٣١.

٦–لقطات: ٢٩، ٣٠.

٧–لقطات: ١٦.

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

دوريات بريطانية

ماهر شفيق فريد

جولتنا فى هذا العدد مع فصلية بريطانية تصدر فى لندن، وترأس تحريرها مرجريت أوبانك، وتعنى بالأدب العربى الحديث هى مجلة "بانيبال" Banipal، وفصلية أمريكية هى "كنيون رفيو" Kenyon Review تصدر عن كلية كنيون بولاية أوهايو فى شهور مارس ويونيه وسبتمبر وديسمبر من كل عام، ويرأس تحريرها ديفيد هـ لين، وهى "مجلة دولية للأدب والثقافة والفنون" توجه عناية خاصة إلى الأدب الأمريكى، وتنشر – إلى جانب المقالات والدراسات ومراجعات الكتب – نصوصاً قصصية وشعرية ومسرحية.

السياب، وهربرت ميسون، وجويس :

ونبدأ بالعدد الاخير (العدد ١٩، ربيع ٢٠٠٤) من مجلة "بانيبال" حيث نجد مقالة عنوانها "المنظر الطبيعى العراقى فى القصائد الأولى لبدر شاكر السياب" بقلم كاظم جهاد وهو ناقد وشاعر ومترجم عراقى ولد عام ١٩٥٥ فى جنوب العراق، ويعيش فى باريس منذ عام ١٩٧٦. له مجموعتان شعريتان، وقد ترجم إلى العربية الأعمال الشعرية الكاملة لرامبو وأعمالاً لريلكه وجيل دولوز ودريدا وجان جينيه وخوان جويتسولو وفيليب جاكوتيه. وآخر عمل له ترجمة – مع مقدمة نقدية – لكوميديا دانتى الإلهية بالشعر الحر وقد صدرت عن منظمة اليونسكو بباريس والمؤسسة العربية للأبحاث والنشر ببيروت فى ٢٠٠٣.

يقول كاظم جهاد : إن أسماء نازك الملائكة وبدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتى وبلند الحيدرى وسعدى يوسف تمثل، بالنسبة لقارئ الشعر العراقى الحديث، حركة التجديد فى الشعر العربى وتمنح إنسان العراق لسانا ولغة.

سأقتصر هنا على الحديث عن الدواوين الأولى للسياب. إن ديوانه المسمى "أزهار وأساطير" (بيروت ١٩٦٩) يتضمن، فى الحقيقة ، قصائد من أول ديوان صدر له : "أزهار ذابلة" (١٩٤٤) ومن ديوان لاحق هو "أساطير" (١٩٥٠).

قبل أن يخرج السياب هذين الديوانين كان قد نظم عدة قصائد بالشكل العمودى تلتزم تقاليد الشعر العربى الكلاسيكية وقد نشرت هذه القصائد عقب وفاته (فى ١٩٦٤) واعتبرها النقاد مجرد تدريبات مهدت، فيما بعد، لتمكنه من صنعته الشعرية. وفى العام نفسه الذى جمع فيه قصائد الديوانين فى ديوان واحد (وكان آنذاك يكافح ضد مرض غزا جسده، ربما كان سرطاناً)

جمع قصائده التى نظمها بعد عام ١٩٥٠ فى ديوان سماه "أنشودة المطر". وهذا الديوان الأخير هو الذى أحدث رعشة فى الوسط الأدبى، ولفت إليه الأنظار وذلك بجمعه بين قصائد قصيرة وأخرى طويلة، وتجريبه عدة تقنيات تبرهن على جرأة الصياغة والموسيقى والتراكيب والخيوط، وما زال الكثيرون يعتبرون هذا الديوان – حتى يومنا هذا – أعظم الأعمال الأدبية العربية المنشورة فى القرن العشرين حظاً من الحدة الوجدانية.

نشرت عدة دواوين للسياب بعد رحيله منها "إقبال" (اسم زوجته ١٩٦٤). وأدى به مرضه ومعاناته الطويلة إلى إنشاء أعمال لم يتخل فيها عن تجديداته الإيقاعية واللغوية المبتكرة، وأقام نوعاً من التماهى بين ذاته وشخصية أيوب النبى مستعيداً، بنبرة أسى ونوستالجيا، تجارب حبه السابقة. لقد كان عالمه الشعرى على درجة عالية من التعقيد. فهو يدخل فى قصائده عدة مستويات من الواقع ويجند أنماطاً مختلفة من اللغة للوفاء بأغراضه. ثمة دائما واقع هلاسى يتخلل شعره ولكنه ليس من قبيل الأوهام : إنه مألوف ومدهش فى آن واحد.

ويتتبع كاظم جهاد صور الجنوب العراقى فى دواوين السياب الأولى، ويتوقف عند قصائد بعينها مثل "فى السوق القديم" و "فى ليالى الخريف" حيث يرثى أمه التى توفيت فى شبابها ويبتعث ذكراها :

فى ليالى الخريف الطوال
آه لو تعلمين
كيف يطغى علىّ الأسى والملال ؟
فى ضلوعى يصيح الردى
بالتراب الذى كان أمىَّ غدا
سوف يأتى. فلا تقلقى بالنحيب
عالم الموت حيث السكون
الرهيب!"

لم يكن الجنوب عند السياب مجرد مستودع لصور من طفولته وإنما كان بالإضافة إلى ذلك، وقبل ذلك، فضاء زمنياً يمكن أن يوصف بأنه أقدم مما تعيه الذاكرة، على استعداد دائماً لأن يدعم ميتافيزيقا الوجود عنده. لم يكن الموت، فى نظره، هو الجانب الآخر من الحياة فحسب، وإنما كان الموتى قادرين على أن ينهضوا من قبورهم ويعودوا إلى عالم الأحياء وكان الأحياء يتحركون دائماً على حافة هاوية العدم. هكذا نجد فى شعره حركة مكوكية مستمرة بين هذين القطبين – الحياة والموت – تعتمد على قوة الحب، وفى الوقت ذاته كان الحب يبدو له هدفاً لا يُنال.

والمقالة فى الأصل محاضرة ألقاها كاظم جهاد بالفرنسية على طلبة الأدب العربى بجامعة السوربون، وترجمها من الفرنسية إلى الإنجليزية الشاعر البريطانى المعاصر جيمز كيركب.

وفى نفس العدد من المجلة مراجعة بقلم شاكر مصطفى لرواية "حيث تلتقى الأنهار" (لها ترجمة عربية بقلم أمل الجبورى صدرت عن المجلس الأعلى للثقافة فى إطار المشروع القومى للترجمة) من تأليف الروائى والشاعر الأمريكى هربرت ميسون وهو صاحب مسرحية عن الحلاج كتب عنها صلاح عبد الصبور على صفحات مجلة "الكاتب" حين كان يرأس تحريرها فى السبعينيات. وكاتب المراجعة، شاكر مصطفى، أستاذ مساعد بقسم اللغات والآداب الأجنبية الحديثة بجامعة بوسطن. نشأ فى العراق وحصل على الماجستير والدكتوراه من جامعة بغداد فى مطلع السبعينيات، واشتغل بالتدريس فى جامعة الموصل ١٩٧٩–١٩٩٠، ثم حصل على الدكتوراه من جامعة إنديانا (١٩٩٩) واشتغل بالتدريس بها فى الفترة من ١٩٩١–٢٠٠٠، وشارك فى تحرير كتاب "قرن من الدراما الأيرلندية" الذى صدر عن مطبعة جامعة إنديانا فى عام ٢٠٠٠.

يقول شاكر مصطفى تحت عنوان "ضيف فى مكان مقدس" : فى زمن تشغله نظريات صراع الحضارات يرتفع صوت أمريكى عاقل ليحتفل بالأواصر المشتركة بين بنى البشر. إن هربرت ميسون فى روايته "حيث تلتقى الأنهار" يستخدم استعارة الأنهار التى تلتقى فى مدينة أمريكية، هى مارى لاند، ومدينة عراقية، هى البصرة، لكى تشمل أفراداً وموروثات وتواريخ تتلاقى بفعل صدفة مجدودة وتنتج تشكيلات لامعة. وشخصياته، إذ تهيمن عليها حدوس مندفعة، تعبر القارات والثقافات والعصور لتلتقى، على أنحاء غير متوقعة، بأناس يشبهونها. ليس النجاح أو الإخفاق في هذا المسعى هو محك تقويمهم، وكثيراً ما تتجه شكوكنا إلى أن هذه الشخصيات لا تسعى وراء أى شيء يجاوز إرضاء رغباتها فى التحرر.

إن هربرت ميسون – أستاذ الدراسات الإسلامية والأيرلندية بجامعة بوسطن – يبدع عالماً ملوناً يجاوز به حدود وضعه الأكاديمي. إن بطله، ديفيد بليك، يترك موطنه مثقلاً بأعباء عائلية، وينتهى به المطاف إلى مراكش حيث يقضى عامين فى دراسة اللغة العربية والإسلام والصوفية. إنه يأتى إلى الشرق حاملاً معه اثنين من انشغالات الغرب المميزة : حس الذنب، وحس الزمن. ولا تحيله إقامته فى مراكش إلى درويش، ولكن التحولات التى جلبتها هذه الخبرة تعده، فيما بعد، لإنقاذ روحه.

ومن الأشخاص الذين يلتقى بهم : شاعر عراقى يدعى بدر، وندرك من تفاصيل الرواية أنه مستوحى من شخصية بدر شاكر السياب. فالشاعر (فى الرواية) يموت، مثلاً فى الكويت. وبليك يتلقى دعوة لحضور تأبينه فى مهرجان الشعر بالمربد. ويزور بليك تمثال الشاعر وهو يشبه التمثال المقام للسياب والذى أثار غضب كثير من معجبيه. وفى بغداد يلتقى بليك أيضاً بمن يدعى خليل طفيل، وهو مستوحى من شخصية جبرا إبراهيم جبرا. كان ميسون، فى الحياة الواقعية، صديقاً لجبرا ولكنه لم يلتق قط بالسياب. واللوحة المفصلة التى يرسمها لهذا الأخير تقتنص جوهر هذا الشاعر المعذب : فطن، متوتر، يستحوذ عليه – على نحو هزلى – التفكير فى النساء وفى دمامته الشخصية.

وإنجاز ميسون المحير فى هذه الرواية هو أنه خلق شخصية بالغة الاختلاف عنه من حيث المهنة، ولكنها قريبة منه من حيث المزاج : مغامرة، طلعة، دافئة، متأملة، على راحتها مع الثقافات الأجنبية، محبة لطرق التفكير والعيش الصوفية. وتحفل اللوحات التى يرسمها لشخصياته باللمسات اللامعة : إن أبا ديفيد بليك جدير بالتوقير الذى يستشعره ابنه إزاءه، وعمه المادى النزعة – وهو غنى متمسك بالرسميات – يموت داخل سيارة أجرة، وثمة ست شخصيات عربية، أو نحو ذلك، يطرح ميسون فى رسمها جانباً الكلشيهات التقليدية عن الشخصية الشرقية ويسعى إلى التوحد مع تكوينها الدينى والثقافى.

وقرب نهاية الرواية يدرك بليك أن رحلته إلى مراكش كانت محاولة لبلوغ "نوع أعمق من الاختفاء" . إن موت والده وإفلاس أسرته يدفعانه إلى التماس النسيان، ولكن الرواية توضح أن "الاختفاء" هنا يعنى شيئاً قريباً من طموح المتصوفة إلى الاتحاد بالله. إن الاختفاء، فى مصطلح ميسون، يعنى إعادة الظهور. والأمريكى الضائع يتحول إلى واحد من جنس البربر الأفريقى الشمالى. وكما تتلاقى الأنهار، تشكل هذه الاختفاءات كيانات جمالية جديدة من خلال محو الحدود وتدفق الثقافات فى مجرى واحد.

وفى ختام العدد نلتقى بمقالة عنوانها "جيمز جويس فى تونس" من قلم حسونة مصباحى (مع صورة للكاتب واقفاً إلى جوار تمثال جويس فى دبلن فى يونيه ٢٠٠٣) ومصباحى كاتب وناقد أدبى وصحفى حر يوافى الجرائد والمجلات الألمانية بكتاباته، ولد عام ١٩٥٠ فى مدينة القيروان بتونس، وهو يعيش فى ميونيخ منذ عام ١٩٨٥ . وفى عام ٢٠٠٠ فاز بـ "جائزة ميونيخ للقصة"

عن الترجمة الألمانية لإحدى رواياته. وله بالعربية والألمانية، أربع مجاميع قصصية، ورواية، وكتاب فى أدب الرحلات، وعدد من الأعمال النثرية غير القصصية.

يبدأ حسونة مصباحى مقالته – أو بالأحرى شهادته – بقوله : كان اكتشافى لجيمز جويس مرتبطاً بأفكار الطليعة الأدبية فى تونس فى أواخر ستينيات القرن الماضى. كنت فى الثامنة عشرة من عمرى وقتها. غادرت المنطقة الريفية المتربة الملفوحة التى قضيت فيها طفولتى ومراهقتى ووصلت إلى العاصمة تونس قادماً من الجنوب. فى رأسى كانت تصطخب أحلام وكل أنواع المطامح. وكان أول ما فعلته عند وصولى أن رحت أقلب صفحات الكتب الموجودة فى مكتبات باب البحر ملتقياً بأعمال كتاب كنت قد سمعت بهم ولكنى لم أكن، حتى هذه اللحظة، قد قرأت لهم سطراً واحداً. من هؤلاء الكتاب كان جويس الذى أثار اهتمامى به بعد قراءتى ما كتبه عنه عز الدين مدنى – قائد طليعتنا الأدبية – وذلك فى الملحق الثقافى لجريدة "العمل" الأسبوعية.

كان أول كتاب أقرؤه لجويس هو مجموعته القصصية المسماة "أناس من دبلن" (لها ترجمة عربية بقلم عنايات عبد العزيز صدرت فى سلسلة الألف كتاب الأولى)، وإلى جانب شخصيات أقاصيص هذه المجموعة وجوهها وبيئتها أحسست أن علىّ أن أتعرف على مدينة دبلن مثلما تعرفت على العاصمة تونس. وأعاننى الكتاب فيما بعد على فهم روايتى جويس "صورة فنان شاب" (لها ترجمة عربية ممتازة بقلم ماهر البطوطى صدرت عن دار الآداب فى بيروت) و"يوليسيز" (من ترجمة الدكتور طه محمود طه). واليوم أرى أن هذه المجموعة ما زالت هى المفتاح الأساسى لفهم عالم جويس الفلسفى والفنى والأدبى وهو العالم الذى بلغ أبعد نقطة له فى روايته الأخيرة "مأتم فنجان" (لها ترجمة عربية، لم ينشر منها بعد إلا شذرات، بقلم طه محمود طه).

سحرتنى أغلب أقاصيص المجموعة، ولكن قصة بذاتها أقنعتنى بعبقرية جويس بصورة مطلقة، وهى آخر قصة فى المجموعة "الموتى". لقد عددتها منذ ذلك الحين "الغصن الذهبى" للأدب الحديث، قرأت الأقصوصة وأعدت قراءتها عدة مرات خلال أسابيع وكلما وصلت إلى نهايتها نسيت شمس الجنوب وشعرت بأن الثلج يهطل لا على أيرلندا وحدها وإنما على العالم كله. يتملكنى إحساس بالإعجاب بهذه القصة فى كل مرة أعيد قراءتها فيها. إنى أغمض عينىّ وأتصور نفسى واقفاً فى الجليد وهو يتساقط ثقيلاً. وعلى غير مبعدة منى ثمة عاشق شاب يرتجف برداً وينشد أغنية حب أخيرة لمحبوبته التى تراقبه من وراء نافذة غرفتها.

وعندما قرأت سيرة جويس التى دونها الناقد رتشارد إلمان عرفت أن جويس قد استلهم هذه القصة من تجربة واقعية حدثت لزوجته نورا بارناكل. كان ذلك قبل أن تتعرف على جويس فوق أحد جسور دبلن. إن شاباً يدعى بودكين، كان يعانى من شلل الأطفال، قد وقع فى حب نورا الجميلة على نحو جنونى. وعندما قررت أن تهاجر إلى دبلن، صمم عاشقها – فى ليلة باردة غزيرة المطر – على أن يخرج فى هذا الطقس السيئ لكى يعزف لها أنشودة حب تحت نافذتها. ووصلت نورا إلى دبلن حيث علمت أنه أسلم الروح متأثراً بنزلة برد أصابته فى تلك الليلة. وقد ظل جويس يقلب هذه القصة الأليمة التى روتها له زوجته فى ذهنه أعواماً وأعواماً. وكان مقيماً فى مدينة تريستا بإيطاليا عام ١٩٠٥ عندما تلقى خطابا من شقيقه ستانيسلاوس يخبره بأنه حضر حفلة موسيقية فى دبلن أنشد فيها المغنى بلنكت جرين أغنية عنوانها "أنتم أيها الموتى". وتقول كلمات الأغنية :

من الحق، من الحق أننا ظلال باردة شاحبة
والجميلات والشجعان الذين أحببناهم على الأرض قد
رحلوا
غير أنه حتى فى الموت

مـــــا أعـــــذب الــــنَفَس الحـــــى
للحقـول والزهـور التـى كنـا نتجـول بينهـا فـى شـبابنا.

وقد استحوذت هذه الأغنية على إعجاب جويس إلى الحد الذى جعله يحفظها عن ظهر قلب ليغنيها. ومن المحقق أنها ألهمته كتابة أقصوصة "الموتى" فى ١٩٠٧. وتصور الأقصوصة عاشقاً يقف تحت نافذة محبوبته وسط الثلج والمطر ثم يسلم الروح من جراء ذلك. ويورد مصباحى خاتمة القصة :

"سمع بعض طرقات خفيفة على زجاج النافذة والتفت إليها ولاحظ أن البَرَد يتساقط ثانية. أخذ يراقب البَرَد الفضى وهو يسقط مخفياً ضوء مصباح الطريق، وشعر بالنوم يثقل جفنيه. لقد حان الوقت لأن يبدأ رحلته إلى الغرب.

نعم إن الصحف على حق، فالبَرَد يغطى كل أيرلنده فهو يسقط على كل جزء من السهل الأوسط الزراعى وعلى التلال الجرداء وبحيرة "ألن" ومن أقصى الغرب يسقط برقة وحنان فى أمواج مضيق "شنن". إنه يكسو كل الأرض المحيطة بالكنيسة المقامة على التل حيث دفن "مايكل فيورى". إن هذا البرد يثقل كاهل الصلبان والشواهد التى تغطى القبور ويبلل حديد البوابة الخارجية ويكسو أطرافها المدببة. وأخذ يغرق تدريجياً فى غيبوبة روحية وهو ينصت إلى البَرَد وهو يتساقط بخفة فيغطى كل أجزاء الكون. إن هذا البَرَد يذكره بيوم القيامة الذى يقضى على الأحياء والموتى" (ترجمة عنايات عبد العزيز)

ويمضى مصباحى قائلاً : بعد مجموعة "أناس من دبلن" قرأت "صورة فنان شاب" : تلك الرواية الساحرة التى رسم فيها جويس صورة مدهشة لطفولته ومراهقته ومطلع شبابه. سحرتنى شخصية بطله ستفن ديدالوس كما سبق أن سحرتنى شخصية ميرسو، بطل رواية كامو "الغريب"، أو شخصية أنطوان روكانتان، بطل رواية سارتر "الغثيان".

كنت أنوى أن أقرأ "يوليسيز" بمجرد فراغى من قراءة "صورة فنان شاب". ولكنى وجدت صعوبة فى فهمها لم يسبق لى أن وجدتها فى أى كتاب آخر من قبل. شعرت وكأنى بإزاء قلعة حصينة محاطة بالألغاز والغموض، ومن ثم نحيتها جانباً على أمل أن أعود إليها وقتا ما فى المستقبل. وقد عدت إليها فعلاً عدة مرات ولكنى لم أنجح فى فض مغاليقها. ومنذ عشر سنوات مضت كنت فى باريس ، وفى إحدى مكتبات الحى اللاتينى عثرت على كتاب يشرح غوامض "يوليسيز" كان الروائى نابوكوف قد أوصى طلبته الجامعيين فى أمريكا بالرجوع إليه. ومكننى هذا الكتاب من فهم الرواية من مبتدأها إلى منتهاها. واليوم أشعر بنشوة كبرى عندما أخصص يوماً – أفضل أن يكون يوماً كاملاً – لقراءة تلك الفصول التى أوثرها بحبى، خاصة الأجزاء الأولى والأخيرة من الرواية. وفى كل مرة أصنع فيها ذلك أجد نفسى على استعداد لأن أكتب، مستمداً القوة مما قرأت كى أواجه متاعب الكتاب وصعوباتها.

ويختم مصباحى مقالته بقوله : أما عن رواية "مأتم فينيجان" فهذه مازالت، بالنسبة لى، قلعة عصية على الاختراق، وأحسبها ستظل كذلك إلى الأبد. وأقول : صدق. ومنذا الذى يستطيع أن يلومه؟

إرفنج هاو ناقداً أدبياً ومفكراً سياسياً :

إرفنج هاو (١٩٢٠–١٩٩٣) ناقد أدبى ومحلل سياسى أمريكى يهودى، من مثقفى نيويورك، ولد بها وشب. وكان اشتراكى النزعة، ترعرع خلال سنوات الكساد الاقتصادى والراديكالية السياسية. فى ١٩٤٠ تخرج فى كلية مدينة نيويورك وفيما بعد حاضر فى جامعة مدينة نيويورك وبرنستون وهارفرد وبرانديز، وغدا أستاذاً للأدب الإنجليزى بجامعة ستانفورد،

ورئيس تحرير مجلة "ديسنت" وأحد محرري مجلة "ذا نيو ريببليك". كتب (بالاشتراك مع لويس كوسر) تاريخاً نقدياً للحزب الشيوعي الأمريكي، كما كتب عن الأدب المكتوب بلغة اليديش، وعن تروتسكي، وحرر كتاب "إديث وارتون : مجموعة من المقالات النقدية" (١٩٦٢). ومن كتبه الأخرى :السياسة والرواية (١٩٥٧) شروود أندرسن : سيرة نقدية (١٩٥١) وليم فوكنر : دراسة نقدية (١٩٥٢) عمل ثابت (١٩٦٦) اضمحلال الجديد (١٩٧٠) عالم آبائنا (١٩٧٦) مثقفو نيويورك (١٩٦٨) هامش للأمل : سيرة ذاتية عقلية (١٩٨٢) كتابات مختارة ١٩٥٠-١٩٩٠ (١٩٩٠).

ولهاو – على قدر علمي – ثلاثة نصوص ترجمت إلى اللغة العربية هي :

- وليم فوكنر، ترجمة سعد عبد العزيز، مراجعة عثمان نويه، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، د.ت.
- "ستندال: سياسة البقاء" في كتاب: ستندال: مجموعة من المقالات النقدية، تحرير فيكتور برومبير، ترجمة نجيب المانع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦.
- "الرواية السياسية" : في كتاب د. طه وادي: دراسات في نقد الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٩.

وهذان الفصلان الأخيران مأخوذان من كتاب هاو "السياسة والرواية".

ومن أهم الكتابات عنه (باللغة الإنجليزية).

- فصل (١٩٧١) للشاعر الناقد الاسترالي المولد كلايف جيمز أدرجه في كتابه "الناقد المتروبوليتاني" (الناشر : فيبر وفيبر، لندن).
- "إرفنج هاو في السبعين" بقلم هيلتون كرامر، مجلة "ذا نيو كرايتريون" أكتوبر ١٩٩٠.
- مراجعة، بلا توقيع، لكتاب هاو "السياسة والرواية" (وكذلك لكتاب جون ماندر "الكاتب والالتزام") تحت عنوان "السياسة أم الالتزام؟" في عدد الجمعة ١ سبتمبر ١٩٦١ من "ملحق التايمز الأدبي".

وثمة عنه (باللغة العربية) صفحات من كتاب فنسنت ب.ليتش : النقد الأدبي الأمريكي من الثلاثينيات إلى الثمانينيات، ترجمة د. محمد يحيى، مراجعة وتقديم د. ماهر شفيق فريد، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠٠.

هذا الناقد هو موضوع مقالة في مجلة "ذا كنيون رفيو" (شتاء ٢٠٠٤) عنوانها "عوالم إرفنج هاو" من قلم جون رودن الذي يعكف حالياً على وُضع كتاب اختار له عنواناً مؤقتاً هو "احتفالات بإرفنج هاو وهجمات عليه". ومن أعماله المنشورة: لايونل ترلنج والنقاد (١٩٩٩) وطبعة جديدة من كتابه المسمى: جورج أورويل: سياسات الصيت الأدبي (٢٠٠٢).

يقول جون رودن : مع إعادة طبع كتاب هاو المسمى "عالم آبائنا" وصدور كتاب عنه، ينحو إلى نقده نقداً شديداً، من تأليف إدوارد ألكسندر (وهو من المحافظين الجدد) يلوح أن اللحظة مناسبة - وقد انقضى عقد على رحيله - لتقويم إنجاز هاو، وإضافته إلى التراث الأدبي / السياسي. فعند نقاده – اليمنيين منهم بخاصة – أنه كان يتشبث تشبثاً مستميتاً بوهم طوبوي، أو لعله (طوبي-ضد).

إن الفكرة الاشتراكية، في نظرهم، قد لفظت آخر أنفاسها مع انهيار الاتحاد السوفييتي في ديسمبر ١٩٩١، قبل رحيل هاو بأقل من عامين، وكثير من المحافظين والمحافظين الجدد كانوا ينظرون إلى سعي هاو العنيد إلى تحقيق رؤيته الاشتراكية على أنه حلم أحمق، في أحسن الأحوال.

أما أنصار هاو الراديكاليون والليبراليون اليساريون فيرون أن الانتصارات التي أحرزها الديمقراطيون الاجتماعيون الأوربيون في أواخر تسعينيات القرن الماضي – ليونيل جوسبان في

فرنسا ، وتونى بلير فى بريطانيا، وجرهارد شرودر فى ألمانيا – تثبت أن هاو كان على صواب فى دعوته إلى "طريق ثالث" تدرجي يجمع بين الاشتراكية والليبرالية. وعندهم أن هذه الانتصارات، وإن لم تكن اشتراكية خالصة، انتصارات أحرزها ليبراليون يساريون ديمقراطيون، ومن ثم فهى تبرر انتظار هاو الطويل أن تنتصر الاشتراكية فى النهاية، بشكل أو بآخر.

فى رواية الأديب الإيطالى إيجنازيو سيلونى "خبز ونبيذ" يتأمل البطل بيترو سبينا : "ماعساه أن يحدث لو أن البشر ظلوا مخلصين للمثل العليا لشبابهم؟". وحين نرتد بأنظارنا إلى الوراء عبر ستين عاماً تقريباً من الالتزام السياسي الراديكالى فى قلب نضال شخصى من أجل بلوغ ما دعاه هاو "توازناً معنوياً"، فإن هاو كان خليقاً أن يجيب على سؤال سبينا بقوله : "لقد كانت إجابتى هى حياتى". فقد ظل حتى النهاية مخلصا لمثله العليا فى شبابه.

ومن المؤثرات التى صاغت فكر هاو : انتمائه إلى عائلة يهودية من نيويورك، شعبة من التروتسكيين، مثقفى نيويورك المرتبطين بمجلة "بارتزان رفيو" (أهم مجلة أدبية / ثقافية لأمريكية فى عقود منتصف القرن العشرين)، كتاب مجلة "ديسنت" التى أصبح فيما بعد رئيساً لتحريرها، الدوائر الأدبية اليديشية، الحياة الأكاديمية الأدبية الأمريكية وعدة أقسام للغة الإنجليزية وآدابها بجامعاتها، شبكات الاشتراكية فى إسرائيل.

لم يكتب هاو – بسبب انشغالاته السياسية – كثيراً من النقد الأدبى فى أواخر الستينيات وفى عقد السبعينيات ولكنه عاد فى السنوات العشر الأخيرة من حياته إلى الأدب وتركز اهتمامه الآن على القضايا التاريخية، وإن يكن بنبرة شخصية، بل نوستالجية تقريباً. حوى كتابه "عالم آبائنا" ذكرياته عن الحياة الأمريكية اليهودية لطفولته. وواصل فى كتابه عن "تروتسكى" وسيرته الذاتية "هامش للأمل" هذا الارتداد إلى الخلف. وفى أواخر حياته أخرج ثلاثة كتب : الجدة الأمريكية (١٩٨٦) وهو دراسة لطبيعة التراث الإمرسونى (كان هاو فى مرحلته الاشتراكية الباكرة يغض من شأن إمرسن باعتباره ممثلاً للنزعة الفردية الأمريكية غير المسئولة اجتماعيا). أما كتابه : كتابات مختارة (١٩٥٠–١٩٩٠) (١٩٩٠) فيجمع شمل كتاباته فى الصحف عبر أربعين عاماً منذ مطلع الخمسينيات. وكتابه الذى نشر بعد موته تحت عنوان "مفكرة ناقد" (١٩٩٤) يجمع شمل مقالاته عن القصة الأمريكية والأوربية.

بدأت صحة هاو فى التدهور بعد ظهور كتاب "كتابات مختارة"، ودخل المستشفى عدة مرات فى مطلع التسعينيات . ومع ذلك ظل مثابراً على العمل، وكتب بعضاً من خير مقالاته – وخيرها قد ظهر فى مجلة "ذا نيو ريببليك". ومن ثم فقد كانت صدمة لقرائه، ولكثير من معارفه وزملائه، أن يسمعوا بإصابته بإنفجار فى الشريان الأبهر (الأورطى) فى الخامس من مايو ١٩٩٣، وموته بعد ذلك بفترة قصيرة.

وبصدور كتاب "مفكرة ناقد" اكتمل عمل هاو. لقد ألف واشترك فى تأليف ثمانية عشر كتاباً وحرر أربعة وعشرين كتابا – من بينها خمسة كتب عن السياسة والتاريخ – وأربع سير نقدية، واشترك فى تحرير سبع مجموعات من الأدب المكتوب بلغة اليديش، وسيرة ذاتية عقلية. كان غزير الإنتاج نشطا، ولكنه أيضاً مبتكر شق دروباً جديدة وهى، حقيقةً، كثيراً ما تغيب عن بال كثيرين، بما فى ذلك معجبيه.

لقد كان (وهذه أمثلة لريادته) أول من أرخ للحزب الشيوعى الأمريكى، وأول من كتب سيرا نقدية لشروود أندرسن ووليم فوكنر، وأول من ترجم (على مستوى جماهيرى) نماذج من أدب اليديش ، قصة وشعراً، إلى اللغة الإنجليزية، وأول من كتب تحليلاً منهجياً لنشأة مثقفى نيويورك، كما أخرج كتابا (دخل قائمة أكبر المبيعات) عن التاريخ الثقافى الأمريكى اليهودى، وأسس فصلية راديكالية (مجلة "ديسنت") توشك الآن أن تدخل العقد السادس من عمرها. وخلال

ذلك كله لعب عدداً من الأدوار : هيومانى راديكالى، مؤرخ منخرط فى موضوعه، ناقد ملتزم، كاتب منشورات لا يعرف المجاملة، رئيس تحرير وكاتب مقالات، ليبرالى يسارى شاك، علمانى يهودى.

كانت حياة هاو هى ما دعاه "بحثاً عن أسلوب معنوى" يكفل للاشتراكية الأمريكية "أسلوباً مشرفاً للبقاء فى زمن تشوش معنوى". لقد احتفظ بهامش من الأمل وذلك بـ"التشبث بالرؤية الاشتراكية"، وغدا مع الزمن أخلاقيا وليس مجرد واعظ لقد تعلم أن يكون أكثر صبراً مدركاً – من خلال المنهج التدرجى الذى اصطنعه فى مراحله الأخيرة – أن إخراج رؤيته الاشتراكية إلى حيز الوجود يقتضى عملا بطيئاً ثابتاً مطرداً.

دوريات فرنسية

كاميليا صبحي

خصصت مجلة ماجازين ليتيرير **Magazine littéraire** عددها التذكاري الخامس لواحد من أعلام الفكر الفرنسي المعاصر هو كلود ليفي ستروس(1) **Claude Lévi STRAUSS**، استعرضت من خلاله مختلف جوانب شخصيته شديدة الثراء من خلال محاور ستة هي:-

- قرن كلود ليفي ستروس
- الباحث في علم الأعراق
- عاشق الفنون البدائية
- الحركة البنيوية
- دروس في البنيوية التطبيقية
- ستروس وأخلاقيات الطبيعة

وستروس ، بسنوات عمره الخمس والتسعين ، هو الوحيد الذي اجتاز السنوات الأولى للألفية الجديدة من بين كبار مفكري القرن العشرين. والمجلة التي تابعت أعماله منذ عام ١٩٦٧، تعتبره نواة البنيوية الفرنسية، ومكتشف معزوفة سحرية من الأساطير، ومفكرًا متأملاً صاحب بصيرة ثاقبة رصدت مبكرًا التدهور البيئي. وهو فوق كل هذا كاتب أخلاقي.

هذا ما جاء في مقدمة العدد، فماذا يقول المفكر الكبير عن نفسه؟ يقول ستروس إنه ابن لوالدين فرنسيين، ولكن الصدفة وحدها هى التي جعلت مدينة بروكسل عاصمة بلجيكا تشهد مولده في الثامن والعشرين من نوفمبر عام ١٩٠٨ . فوالده كان رسامًا متخصصًا فى فن البورتريه، وكان مكلفًا في ذلك الحين برسم بعض الصور الشخصية في بروكسل قبل أشهر قليلة من ولادة كلود، فسافر إليها بصحبة زوجته التي وضعت مولودها في هذه المدينة لتغادرها الأسرة بعدها عائدة إلى باريس. لم يحب كلود الرياضيات منذ طفولته، وهذا ما دفعه باكرًا إلى قراءة الأدب والفلسفة. حفظ "دون كيشوت" تقريبًا عن ظهر قلب، وكان يردد مقاطع من الرواية لضيوف الأسرة. قرأ ماركس فى سن السادسة عشرة، وانضم لاحقًا إلى جماعة الدراسات الاشتراكية، ثم رأس تحرير مجلة الطالب الاشتراكى الثورية المعادية للبلشفية. انخرط فترة فى العمل السياسى ولكنه سرعان ما تراجع، وترك هذا المجال تمامًا. فى نهاية العشرينيات تعرف على سيمون دي بوفوار ومارلو بونتي

واجتازوا معا الدراسات التمهيدية لشهادة التبريز التى نالها ستروس عام ١٩٣١، وفى العام التالي أدى الخدمة العسكرية، وتزوج وعمل أستاذًا بمدرسة ثانوية. عام ١٩٣٤ رشحه أستاذه سهلستان بوجليه Célestin Bouglé لتدريس علم الاجتماع فى جامعة ساو باولو بالبرازيل وظل يعمل بها حتى عام ١٩٣٨، وفى هذه الأثناء قام ستروس بمهمة كلفه بها متحف الإنسان بالبرازيل لدراسة الهنود الكادوفيو Caduveo والبورورو Bororo فكانت بداية تدشين عمله الأنثروبولوجي. وتتابعت رحلاته الاستكشافية فى البرازيل وأمريكا اللاتينية، إلى أن عاد إلى فرنسا عام ١٩٣٨. ورغم أنه كان ينتمي لعائلة يهودية فإنه لم يكن ممارسًا للشعائر الدينية، ولم ينتبه قلق لكونه من أصل يهودي قبل أن يشهد ما فعلته النازية. ويقول ستروس إنه مدين بخلاصه من وطأة القوانين المعادية لليهود التى استنتها حكومة فيشي لمؤسسة روكفلر الأمريكية التي قامت بدعوة الشخصيات الأوربية البارزة المهددة للمحاضرة فى المدرسة العليا للدراسات الاجتماعية. وفى نيويورك، فى عام ١٩٤١، انضم ستروس إلى كوكبة بارزة من العلماء من بينهم مارسيل دوشون Marcel Duchamp، وماكس أرنست Max Ernist، وأندريه ماسونAndré Masson، ورومان ياكوبسون Roman Jakobson، وأندريه بروتون André Breton، وفرانز بواس Franz Boas أستاذ الأنثروبولوجية الأمريكية. وحدث أن توفى بواس أمامه أثناء حديث مرح ضمهما على مائدة طعام، مما أصاب ستروس بصدمة، ليظل وفيًا لأستاذه، مدينًا دومًا لفكره. وقد شارك بفاعلية فى المدرسة الحرة للدراسات العليا التي أسسها الفرنسيون فى المنفى عام ١٩٤٢، وكان عضوًا فى شبكة تضم كبار المفكرين والفنانين حينما بدأ مشوار الدراسات الأنثروبولوجية التى انطلق من خلالها مستقبله الجامعي حتى وصل إلى كرسيه في الكوليج دي فرانس وأسس معمل دراسات الأنثروبولوجية الاجتماعية.

وعن الفترة التي أمضاها ستروس في نيويورك، يحكى أنه حينما قدم إليها كانت لغته الإنجليزية ضعيفة ولكنه أصر على تأليف كتابه "الحياة الاجتماعية والأسرية للنمبيكوارا Nambikwara باللغة الإنجليزية، ومن خلال ممارسته الكتابة بالإنجليزية تعلم هذه اللغة. وقد ساعدته فترة إقامته في البرازيل، إضافة إلى عمله وبحثه الدءوب، على تدريس مادة علم الاجتماع المعاصر لأمريكا اللاتينية. ومن أجل هذا أيضًا كان يقضى يوميًا ساعات طويلة في مكتبة نيويورك العامة يطالع أعمال كبار علماء علم الأعراق الأمريكيين. وظل فى هذه الأثناء على صلة بفرنسا من خلال الرسائل وعبر صوت المذياع إلى أن تحررت البلاد وسارع بالعودة التي تحققت بالفعل في شتاء عام ١٩٤٤. وكان في هذه الفترة ومنذ عام ١٩٤٢ تحديدًا، أى قبل العودة، قد شرع في دراسة موضوع البُنى الأساسية للقرابة. فى عام ١٩٤٥، عاد ستروس لأمريكا ملحقًا ثقافيًا بسفارة فرنسا بواشنطن. وفى العام نفسه، وبعد أن انفصل عن زوجته الأولى، ارتبط بزوجته الثانية ورزقا بولد أسمياه لوران. أما ابنه الثاني ماتيو فقد رزق به عام ١٩٥٤ من زواج ثالث.

وفى عام ١٩٤٨، عين ستروس أستاذًا فى المركز القومي للأبحاث الاجتماعية وبدأ التدريس بمعهد دراسات الأعراق، وصدر له فى العام التالي، أى عام ١٩٤٩، كتابه "البُنى الأساسية للقرابة" وهو فى الوقت نفسه أطروحته الجامعية. وكان أول مقال نقدي يعرض للكتاب بقلم سيمون دى بوفوار، ونشر فى مجلة ل تون مودرن Les temps modernes.

وفى عام ١٩٥٩، انتخب فى الكوليج دى فرانس لكرسى الأنثروبولوجيا بعد محاولات سابقة لم يكتب لها النجاح. وفى الخامس من يناير عام ١٩٦٠، ألقى محاضرة الافتتاحية بها، وأسس معمل الأنثروبولوجيا الاجتماعية.

وعن روايته "مدارات حزينة" Triste tropique التي ألفها بناء على طلب من جان مالورى Jean Malauri، يقول ستروس إنه كان يشعر وهو يكتبها بعدم الارتياح، فقد كان هذا

بمثابة تحول عن العمل العلمى الأصلى الذى لابد أن يكرس له الوقت كله. لذلك لم يعد هذه التجربة من جديد، وإنما أصدر تباعًا سلسلة من الكتب ، من بينها "الانثروبولوجيا البنائية"، و"الطوطمية اليوم"، و"الفكر البدائي" وغيرها. وفى عام ١٩٧٣، أصبح ستروس عضوًا فى الأكاديمية الفرنسية. وقبلها بعام، أستاذًا متفرغًا ، ولكن الفارق كما يقول ستروس ضئيل، فحجم العمل لم يتأثر. وقد أسهمت أعماله بالفعل، كما يرى هو نفسه، فى تحريك الأفكار بشأن الموضوعات التي تناولها.

وفى حديث شائق لستروس مع دومينيك أنطوان جريسونى Dominique-Antoine Grisoni، قام المفكر الكبير بتعريف بعض الكلمات والمفاهيم، نذكر من بينها:

المكتبة: وحش، لم أعد أعرف ماذا أفعل بكتبي، بل لم أعد أعرف أى كتب لدى وأين هى. كانت مكتبتي رائعة حينما انتقلت إلى شقتي هذه قبل ٢٨ عامًا. كان العالم كله ممثلا من خلالها على الحوائط، وكنت أرتب الأعمال تبعًا للمكان الذي يشغله الشعب المعنى على الخريطة.

الكتابة : أكتب كى لا أصاب بالضجر. أحب الكتابة ، ولكنني لست في حالة سعى دائم وراء الجملة الجميلة ، مع علمي أن أفكاري لن تكون واضحة إلا إذا أوليت الشكل عناية.

الموسوعية: أدين بها لأبى الذي حثني على المضى في جميع الاتجاهات واستكشافها، حتى إنه عند بلوغي سن المراهقة أحسست بأنني أحطتُ علمًا بجميع ميادين النشاط العقلي. كنت آلف الموسيقى، وأرسم، وأكتب .. ولكن هذا عاقني فيما بعد، ولعله كان سببًا في عدم إقدامي على الكتابة إلا متأخرًا، فقد كنت مشتتًا تمامًا بين كل هذا.

التدريس: هو التفكير بصوت مرتفع أمام الناس. كانت محاضراتي لقاء منفردًا مع ذاتي، حتى إنني لم أكن أدرى من أمامي.

المثقف: أيتعين على المثقف أن يكون له موقف من كبرى القضايا في العالم؟ هل هذه هى مهمته؟ أعتقد أنه لابد من تعديل هذه الفكرة وتحديدها بشكل أدق. فلو أن المثقف يطبق فكره على العالم وقضاياه فإننى أفهم فى هذه الحالة أن يكون له موقف. ولكن إذا كان يطبق فكره على قضايا أخرى فلا أدرى متى سيجد وقتًا للتفكير في قضايا العلم ومشكلاته بنفس القدر من العناية والتدقيق.

اللغة: إلاهة لابد من أن نكرس لها طقوسًا خاصة.

الكتاب: المادة الحيوية التي نتغذى عليها.

الفلسفة: تكويني. كان بداخلي فيلسوف لأن ما عدا الفلسفة كان ينفرني. لم يكن لي اهتمام خاص بها ، ولم أكن مؤهلا لها بشكل خاص. ولكنني في البداية قمت بتدريسها، ثم ثُرت عليها. والآن ربما لأنني اكتسبت بعض الحكمة أقول إنه منذ اللحظة التي نبدأ فيها التفكير فى العالم والظواهر فإننا نقترب من الفلسفة .. لم تعد المسألة بالنسبة لي الآن أنني مع الفلسفة أو ضدها، ولكنني أحاول أن أعرف نفسي وأتبين موقفها. هناك مفهومان للفلسفة: الأول هو مفهوم سارتر الذي يعتبر الفلسفة مجالا خاصًا لا شأن له بالفكر العلمي. أما الثاني، وهو الذي يعنيني، تكون فيه الفلسفة جهدًا من أجل الفهم والتفكير بصورة نقدية والبحث عن كل ما يدخل في إنتاج الفكر الإنساني في العلوم كما في الفنون. وأعتبر أن وجود فلسفة تطرح قضايا تتعلق برؤية العالم التي يولدها التقدم البيولوجي أو الفيزيائي هو أمر حتمي، بل مشروع.

البنيوية: على النحو الذي تُفهم به.. هى صيحة باريسية مثل الصيحات التي تظهر كل خمسة أعوام، وقد اجتازت أعوامها الخمسة.

النظام: نادرًا ما أتحدث عن "نظام" وأستخدم بالأحرى مصطلح "بنية" . الفارق؟ البنية نظام يظل واحدًا عبر التحولات.

العمل: وسيلة ليكون لك ضمير صالح.

وفي المحور الخاص بعلم الأعراق، قدمت المجلة لسلسلة المقالات التي تغطي هذا الجزء من نشاط ستروس بالقول إنه خينما يتذكر الفترة التي عاشها في البرازيل ما بين عامي ١٩٣٥ و١٩٣٩ فإن أول ما يعاوده هو رائحة الكريوزوت[٢] Créosote، تلك السائل الذي كان يضمخ به كوخه ليقيه من التعفن ودودة الخشب، فمازالت هذه الرائحة عالقة بدفاتره التي كان يسجل فيها ملاحظاته . وهو لا ينسى أيضًا عملية الإبادة الجماعية التي قام بها الغربيون، والتي أمضى ستروس عمره في إدانة آثارها. ويرى أن هذه الحضارة التي اقترفت كل هذه الآثام تنقلب اليوم على نفسها.

في مقال لفرانسين ماليه Francine Mallet ، وتحت عنوان مستمد من عبارة قالها ستروس: "أحاول أن أفهم كيف يعمل عقل البشر"، جاء أن الصدفة وحدها هي التي جعلت من أستاذ الفلسفة عالمًا في الأعراق، حينما سافر تحديدًا إلى البرازيل عام ١٩٣٥. فقد شده غموض حضارة الهنود الحمر، وأراد أن يدرس آلية فكر هذه الشعوب التي يقال إنها بدائية. وفي محاضراته في الكوليج دى فرانس، كانت له القدرة على تقديم المعلومة في صورة حكاية يعرض من خلالها أدق النتائج العلمية التي توصل إليها.

وبداية من روايته "مدارات حزينة" شرح ستروس للقارئ كيف يصبح المرء عالمًا في الأعراق، وفسر – من بين أشياء أخرى– الأسباب التي دعته إلى هذا. وفي "البُنى الأساسية للقرابة" لفت ستروس الانتباه إلى مفهوم البنية وتطورها. ويعد اهتمامه ببُنى القرابة اهتمام بشيء أساسي في المجتمع. يقول مارلو بونتي Merleau-Ponty إن البنية بالنسبة لستروس هي "المادة التي يتم تنظيم تبادلها في قطاع من المجتمع أو في المجتمع بأسره. ولا تعد الوقائع الاجتماعية أشياء ولا أفكار، ولكنها بُنى".

ومن خلال كتاب "الفكر البدائي" La pensée sauvage، يقول ستروس "لا يوجد شيء مجرد لدرجة تجعله بدائيًا، وبقدر ما نغوص لنصل إلى الشروط الأساسية والمشتركة المتعلقة بممارسة أي فكر، بقدر ما سوف يتخذ كل هذا شكل العلاقات المجردة". ويؤكد ستروس على أهمية إدانة الأخطاء التي اقترفتها المجتمعات الغربية. ومن ناحية أخرى، يخلص ستروس في كتابه "الطوطمية اليوم" إلى إزالة صفة التقديس عن الطوطمية. ويرى أن التقدم العلمي لن يتحقق إلا حينما ندرك أن الأشياء أشد تعقيدًا مما نعتقد. ويقول : "لا يمكن أن نرى أنفسنا في مجتمعات هي بالفعل شديدة الاختلاف عن مجتمعاتنا ، بعيدة كل البعد عنها، وهنا تحديدًا مكمن الفائدة. لا يمكن أن نتصرف وكأن المجتمعات كلها متشابهة على الرغم من كل تلك الفروق القائمة".

وعن الفلسفة المعاصرة يقول ستروس إن لغتها الحالية عصية يشق عليه فهمها حتى إنه لم يعد يدرك معناها إلا بصعوبة بالغة كما هو حال أعماله بالنسبة لفئة ما من القراء. فكأن هناك رغبة عارمة في أن تصبح هذه الكتابة شديدة الصعوبة نتيجة لانحراف حدث للذكاء. ويضيف أن "مفهوم الفهم ذاته يشهد حاليًا تحولا عميقًا. فقديمًا كان مفهوم الفهم يعني ضمنًا وجود شفافية بين من يسعى للفهم ومادة القراءة، بينما الآن نطلب من أعمال شديدة الصعوبة أن تسري كالسحر في وعي القارئ. ولنقل إن هناك تيارًا ما آخذًا في الظهور من جديد في مجتمعاتنا وأشعر أنني بعيد تمامًا عنه، بل أشعر بالنفور منه".

وتحت عنوان "طواطم وأقنعة" لماري موزيه Marie Mauzé – مديرة الأبحاث بالمركز القومي للبحوث الاجتماعية، وعضو معمل الانثروبولوجيا الاجتماعية، والباحثة المتخصصة في مجال دراسة مجتمعات الهنود الحمر بشمال غرب أمريكا– جاء أنه خلال الفترة التي قضاها ستروس في منفاه في نيويورك، أخذ على عاتقه بقوة تقديم فن الهنود الحمر بأمريكا الشمالية

بأقنعتها وطواطمها. كان ستروس فى هذه الفترة على صلة بأندريه بروتون ، ومن خلال هذا اللقاء مع السريالية نشأ كتاب "طريق الأقنعة" La voie des masques. وترى الكاتبة أن هناك ضمنيًا فى جميع أعمال ستروس تساؤلاً بشأن الفن. وقد لعب دورًا هامًا فى نهضة فنون حضارة الهنود الحمر، ونجح مع بعض الفنانين السرياليين مثل بروتون وماركس أرنست وبعض التشكيليين الأمريكان مثل بارنت نيومن فى الإسهام بشكل قاطع فى "الترويج" لفن ساحل كندا الشمالى الغربى. وقد اهتم ستروس كثيرًا بفنون كولومبيا البريطانية وظل يكتب عنها فى أكثر من عمل. ومما لا شك فيه أنه متفرد من بين علماء الأنثروبولوجيا فى معرفته الوثيقة بفنون هذه المنطقة.

لهذا كان المحور التالى الذى قدمت المجلة من خلاله وجهًا آخر من أوجه اهتمامات ستروس العديدة هو محور الفن البدائى. كان ستروس وراء فكرة إنشاء متحف يحمل هذا الاسم من المنتظر أن يفتتح خلال عام ٢٠٠٦. وحول هذا الموضوع كتبت كاترين كليمون Catherine Clément أن هذا المتحف الذى أثار جدلا واسعًا تبناه جاك كيرشاش Jacques Kerchache ودعمه الرئيس الفرنسي جاك شيراك. ومع هذا لم يستقر بعد على اسمه، فهل سيكون متحفًا أنثروبولوجيًا ، أى متحفًا جديدًا للإنسان ؟ تنفى الكاتبة هذا، لأن المتحف لا يقف عند الحد العلمى للأمر، فهل معنى هذا أنه سيكون متحفًا فنيًا ، أى مجرد قسم جديد لمتحف اللوفر؟ تنفى الكاتبة هذا أيضًا، لأن المقصود هو أن يقدم المتحف نوعًا آخر من المعرفة مازال العامة يجهلون الكثير عنه وعن الشعوب البدائية التى أفرزتها، وهذا تحديدًا ما دافع عنه جاك كيرشاش باستماتة حتى وفاته فى معركته مع القائمين على متحف الإنسان. فهذه الفنون جديرة بأن ترى لأنها جميلة بذاتها ولذاتها، مثلها مثل الفنون التى أفرزتها الحضارة الغربية. لذلك استحقت شعوبها البدائية التى لا تعرف الكتابة أن يكون لها متحف خاص لفنونها. وهى الفكرة التى تحمس لها بشدة جاك شيراك عاشق هذه الفنون. وسوف يضم هذا المتحف مجموعة المقتنيات الموجودة فى متحف الإنسان إضافة إلى مجموعة متحف أفريقيا والمحيط، إلى جانب الكنوز التى تم الحصول عليها خلال الفترة الاستعمارية وما جمعه علماء الأعراق الفرنسيين ومقتنيات عديدة أخرى جاءت لتكمل هذا التراث الذى ستضمه قريبًا جدران هذا المتحف ذو الطابع العالمى.

وتبرز ستيفان مارتن Stéphane Martin مديرة المتحف الجديد دور ليفى ستروس فى إقامته، مؤكدة أنه ساند هذه الفكرة بقوة ، لا سيما أنه كان يومًا نائبًا لمدير متحف الإنسان. وتقول إن الفكرة نشأت فى نهاية عام ١٩٩٥ حينما طلب شيراك تخصيص مكان فى اللوفر للأعمال التى لم يكن مكرس لها مكان به من قبل مثل فنون الشعوب البدائية، ولم تجد إدارة المتحف إلا مساحة ١٥٠٠ متر مربع يمكن أن تخصص لهذا الغرض، وهى مساحة وجدها الجميع غير كافية، لذلك كان لابد من إنشاء متحف جديد. وعليه ، تم تشكيل لجنة للتشاور برئاسة جاك فريدمان Jacques Frydmann الذى سارع بالكتابة إلى ستروس ليبادر بتأييد الفكرة بقوة. وكان لهذا الأمر تأثير قاطع على الرأى العام لما لستروس من مكانة لديه ، حتى أطلق البعض على ما حدث "تأثير ليفى ستروس".

وتحت عنوان " دليل فى مسألة الآخر" كتب إيمانويل ديفو Emmanuel Desveaux أن المفهوم الذى سيتم من خلاله تنظيم الجزء المخصص لأمريكا فى المتحف الجديد يستلهم منهج ستروس ، وأنه يتيح اكتشاف دلالات غير مسبوقة من خلال دورات للتحولات التشكيلية التى شهدها هذا الفن. وهو يرى أن تكوين هذا المتحف على أسس تختلف عن تلك التى قام عليها متحف الإنسان فرصة للعودة إلى فكر ستروس واستلهامه من خلال مستويين: الأول تقنى، يتعلق بالقسم المخصص لأمريكا فى المتحف؛ أما الثانى فأعم : ويشمل ما يمكن أن نسميه فلسفة المشروع.

ففى كتابه عن علم الأساطير كشف ليفى ستروس عن وجود نظام أسطورى واسع النطاق لدى المجتمعات البدائية فى أمريكا، ووجد أن فكرة الاستعارة لا يمكن أن تفسر كيف أن حكاية "مخرب أعشاش الطيور" التى تنتظم حولها أساطير هنود البورورو بوسط البرازيل تكاد تتطابق فى سواحل شمال غرب كندا لاسيما مع التباعد الشديد للمسافات. فهذا التطابق المذهل لابد أنه نتاج لعبة تحولات منطقية تربط كل أسطورة محلية بالأساطير القريبة منها، بحيث تستطيع أن تجوب القارة بأكملها من بدايتها إلى نهايتها مكررة أوجه التناقض والتشابه. هذه التحولات أثرت على تكوين النواة التى تقع فى قلب فعل التنقل. والحقيقة أن ما قدمه ليفى ستروس فى هذا المجال هام، فقد قدم منهجًا تأويليًا قويًا للأساطير، وبّين وحدة فكر العالم الجديد الذى اتضح من خلاله أن مفهوم التحول فى أمريكا لا ينطبق فقط على الأسطورة حيث حصرها ستروس ولكنه يسرى أيضًا على جميع مستويات الحقيقة التى تصف عادات هذه السلالات فيما يؤكد سيادة التمثلات العقلية، بما فيها الطقوس والتنظيمات الاجتماعية، بل والثقافة المادية أيضًا.

وننتقل إلى محور البنيوية، ذلك التيار الذى تفجر فى الستينيات خلفًا للتيار الوجودى، وضم لاكان وبارت وفوكو والتوسير وليفى ستروس، والذى لم ير فى نفسه أية علاقة تربطه بالأسماء السابقة، بل كان يشعر أنه أقرب إلى بانفينيست Benveniste، ودوميريل Duméril ، وياكوبسون . وفى حوار أجرته المجلة معه قبل سنوات، وتعيد نشره فى هذا العدد التذكارى المخصص له، سُئل ستروس عما كان سيتغير فى بنى القرابة الأساسية إذا ما فرض التبادل الاقتصادى كشرط مسبق لوجود أى مجتمع أو عائلة بدلا من حظر ارتباط المحارم على سبيل المثال. فأجاب أن طرح السؤال على هذا النحو مقلوب لأن الالتزامين متواكبان، فالتبادل بين البشر يندرج دائمًا فى إطار سياق تبادلات أوسع نطاقًا بكثير، يكون للخدمات والممتلكات مكانة فيها: مثل الخدمات التى يتم تبادلها بمناسبة عقد صفقات الزواج، وخدمة النسيب المرتقب لأهل زوجته، أو حتى التزام أحد المجموعات بتقديم الغذاء لمجموعة أخرى، وهو التزام يدوم أكثر. ولكن السؤال على النحو الذى طرح به هو ما قد يحدث إذا حل التزام محل الآخر تمامًا.

وعن سؤال بشأن الأسطورة التى يرى ستروس أنها قابلة لتحليل لا نهائى بما يتفق تماما مع أطروحته التى قدمها فى كتاب "الفكر البدائى" La Pensée sauvage حيث رفض وجود فارق شكلى بين الخطاب والمادة التى يتناولها، يقول ستروس : " لابد أن نلاحظ أولا أن الأسطورة ليس لها لغة خاصة بها، فلا يوجد حالة أولية لها، لأنها بمجرد أن تولد تصبح فى عهدة التراث الشفاهى، وبالتالى تصلنا أساسًا فى لغة أخرى. ومن هنا يمكننا القول إنه لا يوجد أسطورة أصلية، فكل نسخة من نسخ الأسطورة يعيد راويها إنتاجها، ويضفى عليها شيئا من خياله. وبما أن مختلف هذه الإضافات تتآكل عند التقاء بعضها البعض فإن ما يبقى من الأسطورة هو الرمزية الداخلية التى تربط بين مختلف رواياتها، وهى تحديدًا التى استخدمها فى تحليلاتى. وكنت منذ ١٥ عامًا قد أوضحت أن جوهر الأسطورة لا يكمن فى الأسلوب أو التركيبات اللغوية التى تروى بها ولا فى طريقة سردها، ولكن فى القصة المروية نفسها. وكلما تقدم التحليل، كلما اتسع أفق الأسطورة، وكشف عن مدى تعقدها. ويظل كل تأويل يستدعى آخر فى سلسلة لا نهائية. ويتجنب التحليل البنيوى الوقوع فى هذه المفارقة، وهو لا يرضى بديلا عن أن يكون موضوع دراسة العلوم الإنسانية أى شئ بخلاف وعيها بذاتها. فنحن نسعى لإدراك أشياء أخرى تكمن خلف هذا الوعى وتكون ذات طبيعة فكرية. وتتيح البنيوية إدراك هذه الحقائق بصورة أساسية.

ويرى ستروس أن هناك سوء فهم أساسيًا شهده الرأى العام بشأن البنيوية : " قالوا إن لجوءنا المتكرر للثنائيات المتقابلة هو إما فانتازيا منطقية خاصة بنا، وإما نمط تفكير خاص بحضارتنا وأنه ليس من حقنا أن نستهلك أشكالاً فكرية مختلفة. وعلى هذا أرد بأن متقابلات

ثنائية مثل السماء والأرض وقرابة الدم والتحالف بالزواج وغيرها، تقدمها الملاحظة الأنثروبولوجية فى صورتها الخام، ولا يوجد ما هو أكثر شيوعًا وثراء منها فى الفكر الإنسانى والمجتمعى الذى ندرسه. ومن ناحية أخرى، وبعيدًا عن كونها مجرد بناء منطقى خاص بوضع حضارى ما، فإن أعمال علماء الأعصاب هى التى تدعونا إلى اعتبار العقل نفسه آلة ثنائية، على الأقل من خلال بعض أنماط نشاطه. ولا اعتقد أن عقل هؤلاء "البدائيين" له تكوين يختلف عن عقولنا.

وكانت سيمون دى بوفوار قد اطلعت على كتاب ستروس "البُنى الأساسية للقرابة" وتأثرت به أثناء تأليفها كتاب "الجنس الثانى"، فعرضت له عام ١٩٤٩ فى مجلة لى تون مودرن كما سبق أن نوهنا. استهلت دى بوفوار مقالها بتلك الكلمات: "منذ مدة طويلة وعلم الاجتماع الفرنسى يغط فى سبات عميق، لذلك لابد من تحية كتاب ليفى ستروس باعتباره حدثًا هامًا يمثل صحوة كبرى". ورأت دى بوفوار أن موضوع الكتاب شديد الإبهار والغرابة فهو يتناول - من بين أشياء أخرى - مسألة تحريم ارتباط المحارم، وأهمية هذا الموضوع ترجع إلى المكانة المتفردة التى يشغلها من بين مجموع الوقائع البشرية التى تنقسم إلى فئتين: وقائع طبيعية ووقائع ثقافية، الأولى عالمية، والثانية تخضع لمعايير، بينما لا يخضع تحريم ارتباط المحارم لهذا التصنيف لأنه موجود فى جميع المجتمعات بلا استثناء، مع أنه قاعدة حاولت دائمًا جميع التأويلات بمختلف صورها أن تخفى طبيعتها المزدوجة. وقد حاول بعض العلماء أن يتناولوا هذا القانون بمظهره الطبيعى والثقافى، ولكنهم لم يقيموا إلا علاقة ضمنية بين هذين المظهرين. رأى البعض أن هناك فائدة بيولوجية وراء الحظر الاجتماعى، ورأى البعض الآخر أنه شىء تفرضه الفطرة، بينما أعتبره آخرون - ومن بينهم دوركهايم- أنه ظاهرة ثقافية. والتفسيرات الثلاثة تؤدى إلى اعتبارات مستحيلة ومتناقضة. وفى الحقيقة أنه إذا كان ثمة فائدة كبرى لتحريم ارتباط المحارم فهى تتمثل بلا شك فى كونه يمثل لحظة تحول البشرية من الطبيعة إلى الثقافة.

ويستهل جان بويون Jean Pouillon موضوعه بالحديث عن مقال لستروس عنوانه "التحليل البنيوى فى اللسانيات والأنثروبولوجيا" ، ويقول إن أكثر ما يلفت النظر فى هذا المقال هو الوضوح الذى صاغ به ستروس منذ البداية المبادىء الأساسية للبنيوية. وقد استلهم ستروس أفكاره من محاضرات اللسانيات العامة لدى سوسير، ومن المنهج الفونولوجى الذى أسسه كل من تروبتستوى Troubetstoi وياكوبسون Jacobson ، والذى يقوم على دراسة البنى التحتية غير الواعية للظواهر عوضًا عن بنيتها الواعية. وقد طبق ستروس هذا المنهج نفسه على دراسته لنظم القرابة فأظهر تماثلها شكليًا مع النظم الفونولوجية. وجعل مهمة الأنثروبولوجية تتمثل فى البحث فى "البنى العقلية غير الواعية التى يمكن أن ندركها من خلال اللغة". ويقول بويون إن ستروس لم يضع الأنثروبولوجيا والتاريخ فى علاقة تقابلية وإنما اعتبر أن المبحثين يمكن أن يكون كل منهما خير عون للآخر، مبرزًا بهذا الطبيعة التكاملية القائمة بينهما. وكان ستروس واعيًا منذ البدايات بطبيعة علاقة التاريخ بدراسة علم الأعراق، وفى مقاله الصادر عام ١٩٤٩، أكد أن "التاريخ ينظم معطياته انطلاقًا من التعبير الواعى، أما الأنثروبولوجية فتنظم معطياتها إنطلاقًا من الظروف غير الواعية فى المجتمع".

وكانت علاقة البنيوية بالتاريخ هى تحديدًا قضية جدلية بين سارتر وستروس. حول هذا الموضوع جاء فى مقال دومينيك أنطوان جريزونى Dominique Antoine Grisoni أن مشروع سارتر قام أساسًا على الفصل بين التاريخى والبنيوية، وإن كان ثمة فارق بينهما إلا إنهما مرتبطان، وانطلاقًا من هذه الحركة المزدوجة تم تخطى البنيوية. ويمثل هذا الوضع ثراء تصويرى، فالأنثروبولوجية ليست مجرد علم احصائى ونظم بشرية موجودة، ولكنها أيضًا علم ما هو متحرك، ومن هنا يمكن أن تصل إلى خلاصة كلية أو جزئية تعيد تكوين ديناميكية المجتمع فى صورتها

الأصلية مثلما تفعل الرؤية التاريخية. ولأن هذا العلم له أيضًا قيمة سياسية فالاختلاف والترابط بين التاريخ والبنية يعيد تشكيل فهم البراكسيس البشرى باعتباره تحولا للعالم، وباعتباره اختيارًا وتحقيقًا للمشروعات التى حددها الإنسان لنفسه. وبهذا فإن أصل مشروع سارتر لتكوين الأنثروبولوجيا يعتبر البنيوية لحظة تحليلية للعملية الجدلية. وهذا ما يضفى على هذا المشروع معنى المنهج الخالص دون أن تكون له استقلالية خاصة، بما أنه لا يستطيع أن يتحدث عن الواقع باعتباره تاريخًا، أى باعتباره تحولا يحدث. وما يقوله سارتر ليس بريئًا تماما، بما أنه يضرب فى الصميم بعض نظريات ستروس فى كتاب الأنثروبولوجيا البنيوية، وهى النظرية التى تقول إن الأنثروبولوجيا والتاريخ متواكبان ومرتبطان ارتباطًا وثيقًا، كل منهما يسد ثغرات الآخر على قدم المساواة. بينما التاريخ هو المسيطر عند سارتر، فهو المادة الصلبة التى توحد النظم المعرفية الثانوية (مثل علم الاجتماع، والتحليل النفسى، والأنثروبولوجيا بشكل غير مباشر) وتطهرها من وضعيتها المؤسسة وتتيح لها الانضمام إلى السياق المركسى، خاصة أنها تدخل فى تأسيس أنثروبولوجيا ملموسة. وهذا يعنى أن وراء التاريخ يوجد الإنسان الفعلى الذى يتحرك ويحيا.

والخلاصة أن سارتر يرى إمكانية وجود تاريخ كامل، بينما يقول ستروس إن تاريخًا كليًا بحق من شأنه تحييد نفسه، بمعنى أن نتاجه سوف يعادل صفرًا. ومن هنا يخلص إلى أن التاريخ غير مرتبط بالإنسان أو بأى شىء تام، ولكن التاريخ يعتمد تمامًا على منهجه. وقد أثبتت التجربة أن هذا المنهج لا غنى عنه لحصر عناصر أية بنية فى كليتها، سواء كانت بشرية أو غير بشرية.

وبعد تطبيقات بنيوية تناولت مختلف أنواع الفنون والآداب، جاء المحور الأخير ليبرز أفكار ستروس الأخلاقية إزاء الطبيعة. وقد سعى ستروس منذ كتابه الأول، كما أكدنا من قبل، إلى إلقاء الضوء على فداحة الجرائم التى اقترفها الغزاة فى القرن السادس عشر. وفى عام ١٩٧٧، وأمام لجنة تابعة للبرلمان الفرنسى المكلف بالتفكير فى حقوق الإنسان، تحدث ستروس عن "أفكاره بشأن الحرية" ونشر هذا النص فى "النظرة البعيدة" Le regard éloigné. ويعد هذا المقال أقوى ما كتب ستروس ناقدًا إعلان حقوق الانسان الصادر عام ١٧٨٩. فى هذا الكتاب الصادر عام ١٩٨٣، وضع ستروس– كما تقول كاترين كليمون Catherine Clément كاتبة المقال – نظرية للمسافة المناسبة التى يتعين وجودها بين البشر وبقية الكائنات الحية، وكذلك بين المجموعات البشرية بعضها بعضًا: "عدالة نسبية من ناحية، ومسافة مادية كافية من ناحية أخرى". حينما ألقى ستروس كلمته فى اليونسكو عام ١٩٧١، والتى نشرت فى الكتاب تحت عنوان "عرق وثقافة" أحدث "فضيحة حقيقية". فقد رفض ستروس تكرار الحديث التقليدى المناهض للعنصرية، وتصدى بشجاعة للأمر وأحدث ثورة علمية بفتحه حوارًا بين علم الأعراق وعلم وراثة الشعوب. وكان الربط بين الأمرين بمثابة سكب الوقود فوق النار. ولكن الأمر بالنسبة له لم يكن كذلك، فمن وجهة نظره أن الوراثة ليست هى التى تحدد الثقافة، وهو منطق العنصرية الخالد، بل العكس تحديدًا هو الصحيح. فهو يرى أن الأمر أبعد ما يكون عن التساؤل إذا كانت الثقافة تعتمد على العرق، فقد اكتشفنا أن العرق – أو ما يُعنى عادة بهذه الكلمة – هو مجرد وظيفة ضمن وظائف أخرى للثقافة." ويرى ستروس أيضًا أن الشروط المطلوبة لممارسة التسامح المتبادل تكمن فى وجود "عدالة نسبية من ناحية، ومسافة مادية كافية من ناحية أخرى". وتوضح كاتبة المقال أن فكر ستروس بشأن العنصرية يمكن كله فى هذه العبارة التى تمثل العلاقة الضرورية بين الإنسان والطبيعة، فالقضاء على الغابات يمكن أن يجعل جماعة بشرية تغير من تراثها الوراثى دون أن تدرى، وعلاقة المسافة أمر ضرورى بين الإنسان والإنسان.

ومن نفس المنطلق انتقد ستروس إعلان حقوق الإنسان، وأعرب عن أمله فى إعلان جديد لن يأخذ فيه الإنسان باعتباره كائنًا اخلاقيًا وإنما باعتباره كائنًا حيًا، مما سيضطر البشرية إلى

التفكير فى أن حقوق البيئة هى حق البيئة على الإنسان وليس حق الإنسان فى البيئة. بمعنى عدم التركيز على حماية الإنسان من أضرار البيئة وإنما فرض احترام التوازن بين كل ما هو حى من أشجار وحيوانات وغابات، واعتباره فرضًا مقدسًا. فالإنسان هو العنصر المدمر للطبيعة فى أغلب الأحيان، وهو لا يقع عليه الضرر ، بل هو من يسببه.

وتختتم المجلة هذا العدد القيم بمقال لستروس نشر عام ١٩٩١، تحت عنوان "درس الحكمة المستخلص من جنون البقر" . يؤكد فيه أن زمن الأساطير بالنسبة للهنود الحمر أو لأى من الشعوب التى ظلت لغتها غير مكتوبة، هو الزمن الذى لم يكن فيه فارق حقيقى بين الإنسان والحيوان، بل كان بإمكانهما التواصل معًا. ومن الطبيعى أن قتل كائنات حية بهدف اتخاذها طعامًا مثّل دائمًا للبشر- سواء أكانوا مدركين لهذا أم لا- مشكلة فلسفية حاولت جميع المجتمعات حلها، وجعل منها العهد القديم سببًا غير مباشر للسقوط والخطيئة، ففى جنة عدن كان آدم وحواء يتغذيان أساسًا على الفاكهة والحبوب، ولم يصبح الإنسان آكلا للحوم إلا فى عهد نوح. هذه القطيعة التى حدثت بين النوع البشرى وبقية الحيوانات دالة، فقد سبقت مباشرة تاريخ برج بابل، أى تاريخ انفصال البشر بعضهم عن بعض بعد أن كانت لهم لغة موحدة، وما استتبع هذا الوضع من عدم قدرة على التواصل. وانطلاقًا من هذا التواصل الذى كان بين الحيوان والإنسان، ترى بعض الشعوب البدائية أن أكل الإنسان للحيوان هو بمثابة أكل جنس لنفسه. وفى تقديرهم أنه لابد لكم الأشياء الحية الكلى الموجود فى كل لحظة فى العالم أن يكون متوازنًا دائمًا. ولابد للصياد أن يراعى هذا لأن ما يأخذه إنما يسحبه من رصيد حياته نفسها. فكأنه وهو يأكل الحيوانات إنما يأكل ذاته، أى أنه يأكل ذاته بينما هو يعتقد أنه يأكل آخر. وهذا ما حدث بالنسبة لمرض جنون البقر. فحينما تغذى البقر على علف حيوانى مركب من بقاياه تحول على يد الإنسان لكائن يأكل ذاته وهو نموذج شهده التاريخ من قبل. فهناك نصوص تؤكد أنه خلال الحروب الدينية الدامية التى شهدتها فرنسا فى القرن السادس عشر، اضطر الباريسيون الجياع إلى التغذى على خبز مصنوع من دقيق مستمد من طحن عظام آدمية جلبت من المقابر، فتحولوا بهذا إلى آكلين لجنسهم. ويرى ستروس أنه فى ظل تصاعد حركة حماية الحيوانات والدفاع عنها ، ومع التناقص المشهود فى استهلاك اللحوم وتزايد عدد النباتيين ، سوف يأتى يوم تصبح فيه فكرة قتل الإنسان لكائنات حية وعرضها فى المحال بعد تمزيق لحومها إلى قطع مختلفة الأحجام أمرًا يثير التقزز ، يصيب الإنسان بمشاعر الفزع نفسها التى انتابت رحالة القرنين السادس والسابع عشر وهم يكتشفون آكلى لحوم البشر. ويؤكد ستروس أن أوجست كونت كان أكثر الفلاسفة وعيًا بالأمر، وكان بعيد النظر فيما رأى سباقًا فى دراسة علاقة الإنسان بالحيوان وأولاها اهتمامًا كبيرًا. فالبشر يتسببون حاليًا بالفعل فى انقراض الحيوانات سواء بشكل مباشر أو غير مباشر، وربما أدى هذا إلى تراجع حاسم فى أكل اللحوم حتى تصبح هذه المسألة شيئًا نادرًا لا تمارسه إلا فئة نادرة من البشر. ويخلص ستروس من خلال منطق جدير بالتأمل أن القطيعة مع عادات دامت عدة آلاف من السنين ربما تعيد التوازن إلى الطبيعة ، فيعود معها التنوع ، وربما كان هذا تحديدًا هو الدرس المستفاد من البقر وجنونه.

الهوامش:

(١)" شتراوس" هو النطق الشائع لاسمه ، بينما النطق الصحيح هو: سْتْرُوس.

(٢) سائل يتم تحضيره بتقطير القطران.

دوريات عربية

محمود نسيم

عن الجمعية المصرية للنقد الأدبى التى أسسها الدكتور عز الدين إسماعيل، صدر العدد الأول من مجلة "محاور" متضمنا عددا من المقالات والدراسات الهامة حول موضوع "النقد الثقافى" الذى اختارته المجلة ليكون محور عددها الافتتاحى، وفى تقديمه للعدد يذهب رئيس التحرير "الدكتور سيد إبراهيم" إلى أن هذا العدد الأول يأتى ليتناول جملة من الموضوعات التى تتصل بالنقد الثقافى، وقد أتت الأبحاث والمحاضرات فيه على نحو ما تأتى فصول الكتاب الواحد، من جهة أنه روعى في ترتيبها أن يكون ما يأتى منها متقدما توطئة لما يليه من الأبحاث والمقالات. فالأبحاث الأولى تطرح المفاهيم والتصورات النظرية، بدءا من مناقشة كلمة الثقافة نفسها، حتى تنتهى بمجموعة الأبحاث التى هى في صميمها إعمال للتصورات النظرية. وقد جاء المقال الأخير منها ـ الذى يتضمن جملة من الملاحظات حول ما يأتى في الترجمات العربية للمصطلح الأجنبى ـ آخر ما يشتمل عليه العدد من أبحاث، حتى يكون كالتعقيب على ما سبقه من كتابات لا يخلو واحد منها من مصطلح مترجم.

وهكذا ـ تقدم الدراستان الأوليان تصورات أولية وتتبعا تاريخيا لفكرة النقد الثقافى، فيبدأ مقال عز الدين إسماعيل بمقدمة يتتبع فيها فكرة "الثقافة" في كتاباتنا الأدبية خلال القرن الماضى، ثم ينتقل إلى الواقعين على الشاطىء الآخر ـ بتعبيره ـ الذين سبقونا على هذا الطريق، فيقف عند الأنثروبولوجيين وبخاصة إدوارد تايلور الذى عرف الثقافة بأنها "الكل المركب الذى يشتمل على المعرفة والعقيدة والفن والأخلاق والقانون والتقاليد وأى نوع آخر من القدرات والعادات التى اكتسبها المرء بوصفه عضوا في المجتمع". كذلك يتتبع عز الدين بعض المصادر الفكرية التى رفدت الدراسات الثقافية حتى وصلت إلى ما وصلت إليه في أواخر القرن العشرين؛ فقد ظهر في إنجلترا ما يسمى "المادية الثقافية"، وهو اتجاه في دراسة الأدب يؤكد التفاعل بين ألوان الإبداع الثقافى كالأدب، وسياقها التاريخى الذى يتضمن العوامل الاجتماعية والسياسية والاقتصادية. وقد صاغ المصطلح ريموند ويليامز وهو من أوائل من اشتغلوا في حقل النظرية الثقافية على المستويين النظرى والعملى. وقد أفاد في بناء نظريته من سوسير ومن مفهوم جرامشي للهيمنة ومن تعريف فوكو للقوة.

ثم تأتي دراسة صلاح قنصوه لتؤكد بعض ما قدمته الدراسة الأولى وتزيد بعضه الآخر إيضاحا، في محاولة للتوغل في فهم طبيعة العلاقة بين النقد الثقافي وما عرف باتجاهات ما بعد الحداثة.

يختار "قنصوه" علمين من العلوم المعاصرة هما علم النفس وعلم الاجتماع، ليرى ما دخلهما من تطورات ما بعد الحداثة. فقد تحول التصور القديم للنفس المبنى على الفكرة الديكارتية التى ترى النفس كيانا محددا له استقلاله واكتفاؤه بذاته وأنه يقوم على التجانس داخليا وعلى التميز عما عداه في الخارج إلى التوجه إلى تفتيت هذه المركزية وطرح ما يسمى بالذات المنقسمة. هذا في مجال علم النفس، أما على مستوى علم الاجتماع، فقد ظهر كذلك ما يوازى هذه الأفكار، إذ صار ينظر إلى الثقافة على أنها خليط متباين وركام متنافر يفتقر إلى الشكل وإلى التجانس، وأن المعايير الاجتماعية تقوم على التضارب والتعدد. وهذا كله تأكيد لفكرة الاختلاف التى تقتضى التسامح وقبول الآخر على ما هو عليه. وعلى الرغم من ذلك فإن ما يظهر الآن في العالم كله مما يسمى بالأصولية يراه الكاتب على أنه من سمات ما بعد الحداثة.

كذلك يشترك مقال عصام بهى في بعض أفكار المقالتين السابقتين، فقد بدأه صاحبه بمقدمة تناول فيها كلمة "الثقافة" في صلتها بالمعنى الاشتقاقى في اللغة العربية والأبعاد التى تم تحميلها إياها من خلال أفكار الأنثروبولوجيين وضرورة النظر إلى الثقافات الإنسانية جميعا على أنها صور تختلف كل منها عن الأخرى، لكن ليس لأى منها الحق في طرح فكرة عن أفضليته على سائرها. ثم يتساءل عصام بهى عن موضع الأدب داخل الدراسات الثقافية، ويرى الإجابة في أن الأدب جزء من الثقافة، لكنه ليس جزءا عاديا منها، بل يتميز عن سائرها بالشمول والجاذبية، فهو الجزء الذى يشتمل على الكل، ثم إن طبيعته في الأساس تصويرية، وهو يستعمل عناصر تتسم بالحيوية في هذا التصوير.

ويحاول السيد إبراهيم في بحثه عن التحليل النفسى والدراسات الثقافية الوقوف، على أفكار عالم التحليل النفسى الشهير جاك لاكان الذى كان لأفكاره دور محورى في النقد الثقافى ودراسات ما بعد الحداثة، ويتتبع الباحث دوره في إحياء النقد الفرويدى من جديد، وذلك من خلال أمثلة متباينة من تحليل الشعر العربى القديم والحديث، وينتهى إلى القول إن نظرية لاكان أفادت التفكيكيين وغيرهم من أصحاب ما بعد البنيوية برؤيتها الذات على أنها بناء تصورى وليست شيئا طبيعيا كما ذهب فرويد. وهى تبدو في الظاهر كيانا متوحدا متوائما منتظما حول مركز حاسم، على حين أنها أجزاء متفرقة وعناصر غير متشابهة يتم تأليفها معا. ووظيفة المحلل النفسى الذى يجرى على منهج لاكان تفكيك الذات وإظهار التناقضات التى تنطوى عليها.

ويقدم السيد البحراوى عملا تحليليا لـ"قنديل أم هاشم" ليحيى حقى يرى فيه صاحب القنديل واحدا من هؤلاء الكتاب النادرين الذين قاموا بمحاولة فرض صورة الحياة المصرية وخصوصيتها على كتاباته، وذلك بالخروج على المعايير الفنية التى تقتضيها كتابة الرواية والقصة القصيرة. وهو في ذلك يرد على بعض أولئك الرواد ممن عابوا على يحيى حقى وأخذوا يقلدون الشكل الأوروبى للرواية والقصة القصيرة، واهمين أنهم إذا عرضوا الحياة المصرية في تلك القوالب التى قلدوها فقد حققوا بذلك الهوية المصرية.

وفى سياق فكرة المركز والهامش يأتى بحثا نادر كاظم وماجدة سعيد. وهما باحثان يبنيان أفكارهما على أساس من أفكار فوكو وإدوارد سعيد ومن قبلهما نيتشه عن إرادة القوة، ويدوران في فلك أفكار ما بعد الكولنيالية، ويفيدان منها.

يبنى نادر كاظم أطروحته على أن كل اكتشاف للآخر إنما يتم عبر توسط المتخيل والصور والتمثيلات التى تكونها الثقافة عن الآخر، فينتهى الأمر إلى أن تجد الذات الآخر كما كانت تريده أن يكون. وهو لذلك عرضة للتدمير والإبادة والتشريد والإقصاء والتهميش والاحتقار والسخرية، عادة، بحسب قوة الثقافة التى تريد أن تمد سلطانها إلى هذا الآخر. وفى جميع الأحوال نحن لا نعرف الآخر بصورة بريئة وشفافة ومباشرة؛ إذ بين ذات العارف وموضوع المعرفة يتوسط المتخيل الذى تختزنه الذات عن الآخر. وكل جماعة - كما يقول الباحث - تشكل صورا وأحكاما عن الجماعات الأخرى ويتم ترسيخ هذه الصور والأحكام في الوعى أو اللاوعى الجماعى بمرور الزمن.

وقد قامت ماجدة سعيد بتحديد غرضها من البحث الذى قدمته في أمرين: التعريف بتوجه النقد النسوى، والإفادة من أفكار هذا التوجه للكشف عن صورة المرأة داخل كتابات الجاحظ وتقويض هذه الصورة نفسها. وقد خلصت الباحثة إلى أن الصورة المعروضة داخل كتابات الجاحظ للمرأة تكمن وراءها رؤية خاصة يتورط هو فيها بصورة أساسية، وهذه الصورة يمكن وصفها بأنها متحيزة ضد النساء. ومن مظاهر هذا التحيز إظهارهن ناقصات عاجزات عن البيان معتمدات على لغة الجسد ووظائفه في تكوينه الطبيعى، في مقابل إظهار الرجال موفورى القدرة العقلية والبيانية. وهذا ما تحاول الباحثة تقويضه من خلال كتابات الجاحظ نفسه ومن خلال كتابات أخرى.

وهكذا جاء العدد الأول بحثا متعمقا في محوره الهام "النقد الثقافى" على نحو يجعل من المجلة إضافة نوعية للدوريات العلمية المصرية.

وفى سياق آخر - يأتى العدد الأخير من مجلة "عالم الفكر" متنوعا في مادته متخذا موضوعا رئيسا ليكون نقطة ارتكازه، وهو "قضايا أدبية"، وتبرر المجلة عبر كلمة رئيس تحريرها "بدر سيد عبد الوهاب الرفاعى" اختيارها ذاك بأن الأدب مكون أساس للثقافة والفكر، ولذلك جاء المحور مشتملا على عدة موضوعات تتناول قضايا أساسية، فالدراسة الأولى في مفهومى القراءة والتأويل، وهى تمثل توقفا تحليليا في المفهومين بمنهج نقدى يركز على خصائص كل منهما، والمشترك بينهما. أما الدراسة الثانية فهى حول قراءة النص الأدبى في ضوء فلسفة التفكيك، موضحة فوضى النقد المعاصر في فلسفة التفكيك ومدى أثر التوجه الفكرى في قراءة النص الأدبى. وتتطرق الدراسة الثالثة إلى الرواية العربية في تنوعها ووظائفها الفنية.

ويأتى البحث الرابع، ليعالج مسألة توظيف الشخصيات التاريخية في الشعر الفلسطينى المعاصر، وذلك بقدرة الشعر على استحضار وقائع التاريخ وشخصياته، وإضفاء الشاعر عليها بعدا يستجلى صورة العصر. ومن خلال ذلك، إدراك طبيعة العلاقة بين الشعر والتاريخ، فدراسة الوقائع التاريخية كثيرا ما تتضمن حضورا شعريا.

وفى الدراسة الخامسة من هذا المحور، يتناول الباحث موضوع عالمية الأدب من منظور معاصر، وفيها معالجة للخروج من إطار حدود الثقافة القومية إلى العالمية، ومن خلال المعالجة دراسة الاتجاهات في الأدب المقارن.

وبالإضافة إلى دراسات المحور يحتوى العدد على موضوعات مختلفة في المعرفة، وفى قضية اللسانيات الوظيفية في اللغة: معناها وأهميتها ودورها، إلى جانب قضايا أخرى تكمل الصورة التى ركزت عليها دراسات هذا المحور.

مجلة البلاغة المقارنة "ألف" التى يصدرها قسم الأدب الانجليزى والمقارن بالجامعة الأمريكية بالقاهرة، تختار لعددها الأخير موضوعا لافتا: "حفريات الأدب: اقتفاء أثر القديم في الجديد"، وتنشر في سياق ذلك عددا من الأبحاث الهامة، حيث يسعى "محمد بريرى" في بحثه عن القضاء

بالقدر "بحث في التراسل بين القديم والجديد" إلى إماطة اللثام عن بعض النصوص التحتية التي تتضمنها نصوص شعرية حديثة حين تتطرق، في سياقات متباينة، لموضوعات بعينها، مثل موضوع القدر، ومن جهة ثانية تتلمس الدراسة الطبيعة الاستمرارية لهذا الموضوع الذي تداوله الشعراء منذ الجاهلية حتى عصرنا الحديث. وقد انتهت الدراسة إلى أن الشعر الحديث تفاعل مع موضوع القدر بطريقتين مختلفتين. ففي الحقبة الرومانتيكية تغلب الطابع التأملي الوجودي، بينما أنزل شعراء الحداثة موضوع القدر من المستوى الميتافيزيقي إلى مستوى النظر في الممارسات الاجتماعية الدينية السائدة، معلنين عن موقف نقدي متمرد. أما الشاعر الجاهلي فقد سلم مع الشاعر الرومانتيكي بالحتمية الميتافيزيقية للقدر، لكنه تماس مع الشاعر الحداثي حين أثار في تناوله للموضوع حسا واضحا بالمقاومة وعدم الاستسلام للأقدار، فكأنه يؤمن بحتميتين لا حتمية واحدة؛ حتمية القدر وحتمية المقاومة.

وفي دراسته "التاريخ والشعر" يرى وليد بيطار أن التاريخ يتمحور حول البحث والتحليل، ومن ثم فهو يوضح ويصنف، أما الشعر فمهمته توصيف تلك الفوضى التي يحاول المؤرخون محوها. والكاتب هنا، في محاولته لإيضاح الفارق بين التاريخ والشعر، يسبر أغوار ذلك "التأثير التاريخي" في شعره؛ أي الدروس والرؤى المستقاة من العديد من المصادر المتنوعة مثل "أوتوسيكوجرافيا" لفرناندو بيسوا، و"النفر" لريلكه، ولوحات جورجيو دي تشيريكو الميتافيزيقية، وقصيدة والاس ستيفنز "يوم صاف ولا ذكريات"، وقصيدة سويفت "مرثاة ساخرة". ويعتقد الكاتب أن اتخاذ موقف لا تاريخي قد يرسي مكانة الفنان في الزمن على نحو أبلغ في تأثيره من مجرد محاولة واعية لأن يكون تاريخيا، كما يناقش المصادر البيروتية لاستلهام مجموعته الجديدة، ليخلص في النهاية إلى أن المدينة ذاتها - تماما كشعره - تعرض بجلاء طبيعة التاريخ ذات الطابع المتلون المراوغ.

وفي دراسته عن "الذاكرة واللامساواة والقوة: فلسطين وعالمية حقوق الإنسان" يؤكد إدوارد سعيد على دور الذاكرة الجماعية في بقاء الفلسطينيين واستمرارهم كشعب على الرغم من توزعهم في الشتات، ويطرح ضرورة الاعتراف بهم كشعب؛ حيث إن حقوق الإنسان تنطبق على البشر جميعا دون تمييز. وليس هناك استثناء دنيوي أو إلهي يمنح البعض حق قهر الآخرين متذرعين بأنهم كانوا ضحية. ويناهض سعيد الفكر المبتسر والسطحي وراء صراع الحضارات، ويؤيد معرفة الآخر والاعتراف بالحق التاريخي للفلسطينيين في وطنهم. ويرى أن من الممكن أن يكون العلم والمعرفة وسيطين في فهم المقهورين واحترامهم. وهو يدعو إلى استبدال المصالحة بالعداوة، انطلاقا من نموذج جنوب أفريقيا التي تجاوزت التمييز العنصري. فبالنسبة لسعيد لا يمكن حل الخلاف الفلسطيني - الإسرائيلي عسكريا، بل بالاعتراف الديمقراطي بالمساواة والتعايش الجمعي عوضا عن نفي الآخر. فالماضي الفلسطيني لا يمكن محوه ولا يصح تجاهله عند البحث عن سلام حقيقي.

تمثل مقالة حفريات أدبية في شعر محمود درويش لـ محمد عجينة حفرا استبطانيا في قصيدة "الهدهد" لمحمود درويش - ضمن بحث في علاقة الأساطير بالثقافة عامة وبالأدب والشعر خاصة - انطلاقا من الهدهد كرمز أسطوري يتجاذب النص في اتجاهين اثنين: أ- اتجاه جدولي، يصل القصيدة - عبر الزمن - بعالم الكون وعالم المنام وعالم الشعر في لغة اللمح والإشارة ب - اتجاه أفقي قصصي، يجعل من القصيدة - عبر رحلات نموذجية سابقة ومن خلال نصوص حاضرة غائبة للجاحظ وابن سينا، والسهروردي، والحلاج، وأرستوفان، وفريد الدين العطار، وغيرهم - رحلة في أعماق الذات الفردية، وفي أعماق الذات الجماعية ذاكرة وتاريخا. تجمع قصيدة درويش بين

"الشعر" و"النثر" والمسرحية والملحمة، كما أنها أسطورة أدبية تقص علينا قصة بحث عن زمن هو زمن البدايات والطفولة.

وفى سياق آخر، تقدم مقالة "ذاكرة الأدب في ذاكرة الجسد" لفريال جبورى غزول الرواية الأولى للروائية الجزائرية أحلام مستغانمى ذاكرة الجسد ١٩٩٣ التى عرفت عربيا بالرواية النسائية الأولى في الجزائر المكتوبة بالعربية ونالت جائزة نجيب محفوظ عام ١٩٩٨؛ وقد لاقت هذه الرواية إقبالا جماهيريا بينما كان تلقيها عند النقاد متباينا بين إعجاب وانصراف وتجريح. وتناقش المقالة آراء النقاد حولها وترد على الاتهامات الجارحة حولها. ثم تنتقل في جزئها الثانى إلى تحليل مستويات الرواية مقدمة رؤية تأويلية لها. فهناك ثلاثة مستويات يمكن قراءة العمل انطلاقا منها، ففيها أولا حكاية حب بين خالد الرسام وبطلة الرواية ذات الاسم المزدوج حياة/أحلام. وهناك ثانيا الوطن المفقود الذى يستدعيه خالد وهو في منفاه الباريسى. وهناك ثالثا حكاية الحكاية في الرواية والتساؤل عن ماهية القص وما هى دوافع الأديب لاختيار الرواية نمطا للبوح وما الفرق في التعبير بين الصورة والكلمة. وتقتفى المقالة أثر القديم في الجديد عبر حضور الأب في وعى ابنته ورفاقه بعد استشهاده، وعبر التناص مع الأب الروحى لأحلام مستغانمى، مالك حداد الروائى الجزائرى الفرانكفونى وعبر استدعاء نضال الثوار الجزائريين في حاضر الجزائر الموجع.

ثلاث رسائل

ماهر شفيق فريد

ترجمة إنجليزية لرواية من تأليف إميل حبيبى[1]

إميل حبيبى – إلى جانب غسان كنفانى وجبرا إبراهيم جبرا – علامة باقية فى تاريخ الرواية الفلسطينية. فأعماله تصور أوضاع الفلسطينيين الذين يعيشون فى دولة إسرائيل، وتمزج بين الملهاة والمأساة، الحقائق والفانتازيا، لكى تبرز التناقضات الأليمة لحياة عرب فلسطين فى ظل الحصار المضروب عليهم. وهذه الأعمال (التى قارنها أحد نقاده – روجر هاردى – بأعمال فولتير وسويفت) بمثابة أهاج ساخرة عن الحياة تحت نير الاحتلال.

وقد كانت أنشطة حبيبى وكتاباته مثار جدل طويل، خاصة حين قبل جائزة أدبية من الدولة العبرية (وإن يكن قد تبرع بقيمتها المادية لمعالجة جرحى الانتفاضة). وكان ذا وضع فريد (يميزه عن سائر الكتاب الفلسطينيين الذين يعيشون خارج فلسطين) باعتباره فلسطينياً يعيش فى إسرائيل، وعضواً فى الكنيست وفى حزب راكاح الشيوعى الإسرائيلى، وصحفياً يحرر جريدة "الاتحاد".

وأهم أعمال حبيبى هى: سداسية الأيام الستة (١٩٦٩) الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل (١٩٧٤) لكع ابن لكع (١٩٨٠) إخطية (١٩٨٥) سرايا بنت الغول (١٩٩١).

ومن أهم الدراسات النقدية عنه :

- د. عز الدين إسماعيل، "سداسية الأيام الستة" فى : روح العصر : دراسات نقدية فى الشعر والمسرح والقصة، دار الرائد العربى، بيروت، أكتوبر ١٩٧٢.
- د. سامية محرز، المفارقة عند جيمز جويس وإميل حبيبى (بالإنجليزية مع ملخص عربى)، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، العدد الرابع، ربيع ١٩٨٤.
- إلياس خورى، ستائر الجليل، مجلة الكرمل، العدد ٤١/٤٠ (١٩٩١).
- فاروق عبد القادر، من أوراق الرفض والقبول : وجوه وأعمال، دار شرقيات ١٩٩٣.
- فيصل دراج، إميل حبيبى : تقنية الحكاية وبناء السيرة الذاتية، مجلة الكرمل، العدد ٥٢، صيف ١٩٩٧.
- عبد الرازق عيد، دلالة الرمز فى الرواية الفلسطينية، مجلة الكرمل، العدد ٥٩، ربيع ١٩٩٩.

هذا الروائى كان موضوع رسالة دكتوراه عنوانها "ترجمة مشروحة ومهمشة لرواية إميل

حبيبى "سرايا بنت الغول".

تتألف الرسالة – وهى تقع فى ٤٤٦ صفحة – من ترجمة إنجليزية لرواية إميل حبيبى (١٩٢١–١٩٩٦) "سرايا بنت الغول" (١٩٩١) مع هوامش وشروح ودراسة تمهيدية وتعريف بمنهج المترجم واستراتيجياته. وتناقش الدراسة قضايا التكافؤ بين اللغة المنبع واللغة المستهدفة، والمشكلات التى واجهها المترجم، وقضايا التماسك/ الاتساق فى اللغة العربية، ومحاولة لتقويم مدى جودة الترجمة.

وتتألف الرسالة من سبعة فصول، فضلاً عن مقدمة، وخاتمة، وترجمة الرواية. ففى الفصل الأول ("مقدمة") يحدد الباحث الغرض من دراسته ودلالتها، ومبرر اختياره رواية حبيبى للترجمة.

والفصل الثانى ("مراجعة للكتابات السابقة") يناقش موضوع الترجمة الأدبية فى إطار موضوع الترجمة بعامة، والتكافؤ، واستراتيجيات الترجمة وإجراءاتها.

والفصل الثالث ("المنهج") يصف النموذج الذى اصطنعه الباحث، والتكافؤ على مستوى الكلمة المفردة، والتماسك والاتساق، والإجراءات المستخدمة.

أما الفصل الرابع ("شروح") فيناقش موضوع الرواية وأسلوبها، ومشكلات الفجوات اللفظية، ومشكلات ترجمة الكلمات والتعبيرات، والألفاظ العامية، والمفردات ذات الخصوصية الثقافية، وأسماء النباتات والحيوانات، والاقتباسات اللفظية من مصادر أخرى. ومشكلات نقل الجمل الإسمية والجمل الفعلية والتعبيرات الاصطلاحية والمجازات والأمثال والتلاعب اللفظى والكلشيهات والتعبيرات الفولكورية.

والفصل الخامس ("التمسك والاتساق فى اللغة العربية كما يتمثلان فى رواية "سرايا بنت الغول") يناقش مفهوم التماسك النحوى، وأدوات الربط، وظروف الزمان والمكان، والأبنية المتوازية، وحذف الفاعل والمبتدأ، والإبدال، والتكرار، والتضاد.

والفصل السادس ("مشكلات الترجمة فى رواية "سرايا بنت الغول") يقدم ملاحظات عامة على الترجمة ومشكلاتها فى خطوطها العريضة، وبعض الاستراتيجيات التى تذكرها منى بيكر، والمشكلات ذات الطبيعة الثقافية، وأساليب النقل والتغريب، والمقاربة الثقافية، والتعامل مع الأمثال والأقوال المأثورة، وقضية الترجمة الحرفية والترجمة الشارحة، والتأثيرات الصوتية – الجمالية، والأزمنة.

والفصل السابع ("خاتمة") يلخص نتائج الفصول السابقة، وينتهى بملاحظات ختامية وعدد من التوصيات .

والرسالة مذيلة بثلاثة ملاحق :

الأول – ترجمة كاملة للرواية.

الثانى – تعريف بالنوع الأدبى للنص، والفترة التى أنتج فيها، والمكان والمؤلف، والراوى ومكونات النص : النصية العقلية، والتناص، ووظائف الجمل، وأشكال المجاز.

الثالث – قائمة بالكلمات والتعبيرات المأخوذة من اللهجة الفلسطينية المحلية.

وتنتهى الرسالة بقائمة بالمراجع ما بين كتب ودوريات. وتنم الرسالة على جهد كبير من جانب الباحث، واستفادة من مباحث الترجمة وعلم اللغويات وعلم الأسلوب، مع ملاحظات نقدية.

كما أن ترجمة الرواية المختارة عمل جدير بالحمد لما لها من قيمة فنية باطنة ودلالات سياسية ومعنوية ونفسية وأخلاقية.

ويؤخذ على الرسالة :

أ) بعض هفوات لغوية.

ب) أنها لا تذكر في القسم البيليوجرافي الترجمات الإنجليزية السابقة لأعمال حبيبي ومن أهمها ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي وتريفور لى جاسيك لرواية "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، وترجمة ثلاثة نصوص من "سداسية الأيام الستة" هي: "وأخيراً نور اللوز" (ترجمة شفيق مقار) و"الخرزة الزرقاء وعودة جيينة" (ترجمة د. محمد شاهين) و"أم الروبابيكيا" (ترجمة روجرآلن وكرستوفر تنجلي).

ج) يخطئ الباحث رسم اسم بطل رواية أوسكار وايلد المعروفة "صورة دوريان جراى" (١٨٩١) فيسميه "دريان جراى".

د) ينسب إلى البطل أخيل أنه كان يستمد قوته من التصاقه بالأرض وهذا خلط بين أخيل الذى كانت نقطة ضعفه تكمن في كعبه، وأنتيوس العملاق الذى كان يستمد قوته من التصاق قدميه بالتربة (الأرض الأم).

وقد أفاد الباحث من نظريات الترجمة عبر العصور عند درايدن وإزرا باوند وفالتر بنيامين ولورنس فينوتى ورومان ياكوبسن وجورج ستاينر ومنى بيكر وغيرهم.

ويُحسب للباحث إبرازه الخصائص الأسلوبية لإميل حبيبي، وعنصر التورية الساخرة IRONY في عمله، وأثر طه حسين ومصطفى صادق الرافعي في لغته من حيث الموسيقى اللفظية والتكرار، ودقة ترجمته لأسماء النباتات والحيوانات، ونصه على اقتباسات حبيبي — في معجمه اللفظي— من لغات أجنبية كالتركية والإنجليزية والفرنسية والعبرية والإيطالية، وإلماعاته إلى الكتاب المقدس (بعهديه : القديم والجديد) والقرآن الكريم، والتراث العربي الكلاسيكي شعراً ونثراً (شعر المتنبي والبحتري، إلخ...)

طرائق السرد عند جون فاولز ونجيب محفوظ[٢]

جون روبرت فاولز (المولود في ١٩٢٦) روائي بريطاني معاصر، تلقى تعليمه في مدرسة بدفورد وكلية نيوكوليدج بجامعة أكسفورد حيث درس اللغة الفرنسية وآدابها. اشتغل مدرساً قبل أن يتفرغ للكتابة. كانت روايته الأولى "جامع الفراشات" (١٩٦٣) - وهى عمل يعتمد على الإثارة سيكولوجياً - مؤلفة إلى حد كبير من سرد مقتضب بضمير المتكلم لموظف كتابي مكبوت يهوى جمع الفراشات ويبدد ثروة كسبها من مباريات كرة القدم في اختطاف طالبة بكلية الفنون تدعى ميراندا. وتنتهى الرواية بموتها وخططه لكى يقتنص فتاة أخرى ويضيف بذلك "عينة" جديدة من "الفراشات" إلى مجموعته. من أعماله الأخرى : "المجوسى" (١٩٦٦ وقد تحولت إلى فيلم مثله أنتونى كوين) "البرج الأبنوسى" (١٩٧٤) "دانيل مارتن" (١٩٧٧) Mantissa (١٩٨٢، وهى كلمة لاتينية معناها : "عمل ثانوى").

أشهر رواياته هى "امرأة الضابط الفرنسى" (١٩٦٩) وهى رواية شبه تاريخية، مسرحها إلى حد كبير لايم رجيس في بريطانيا في عام ١٨٦٧، وبطلها تشارلز سيمشن عالم هاو لحياة الإنسان في الأزمنة القديمة غنى، وخطيب فتاة من الطراز التقليدى تدعى إرنستينا فريمان، يقع تحت سحر فتاة غريبة الأطوار، حسية، "ساقطة" فيما يبدو، تدعى سارة ودرف، تعمل وصيفة لدى سيدة. والرأى السائد هو أن سارة قد هجرها عشيقها الفرنسى المشار إليه في عنوان الرواية. وتؤدى ملاحقة تشارلز لها إلى فسخ خطبته، ولكن سارة تروغ منه، وعندما يعثر عليها مرة أخرى (تحت حماية الشاعر والمصور الفيكتورى دانتى جابريل روزتى، وهو شخصية حقيقية في تاريخ الأدب الإنجليزى) تكون قد غدت "امرأة جديدة". وتتسم الرواية بتقحم المؤلف عليها من خلال تعليقاته، وإدخاله ثلاث نهايات بديلة للرواية (كتب هارولد بنتر سيناريو الفيلم المأخوذ عن الرواية فترجم

هذه النهايات المختلفة عن طريق تقديم حدث مزدوج : فيلم داخل فيلم) (انظر "رفيق أكسفورد إلى الأدب الإنجليزى، تحرير مرجريت درابل، مطبعة جامعة أكسفورد، طبعة جديدة ١٩٨٧، ص ٣٦٤-٣٦٥).

فى هذه الرواية يستخدم فاولز أسلوب المحاكاة الساخرة، ويجمع بين ليبرالية القرن التاسع عشر ووجودية القرن العشرين (كان فاولز متأثراً بسارتر وكامو)، وينم على معرفة عميقة بتفاصيل الحياة فى العصر الفيكتورى وآدابه وأزيائه وأنماط عيشه. فهو على حد قول ديفيد لودج فى كتابه (فن الرواية) "روائى من القرن العشرين يكتب رواية من روايات القرن التاسع عشر".

وقد ترجم الكثير من أعمال فاولز إلى اللغة العربية. ونذكر من هذه الترجمات :

- جامع الفراشات، ترجمة عبد الحميد فهمى الجمال، سلسلة روايات الهلال، أغسطس ١٩٩٢.
- الساحر، ترجمة عبد الحميد فهمى الجمال، سلسلة روايات الهلال، يوليو ١٩٩٤.
- امرأة الضابط الفرنسى، ترجمة محمد الحديدى، نشرت أجزاء منها منجمة فى مجلة "الجديد" فى سبعينيات القرن المنقضى.

ومن مقالاته المترجمة : "ملاحظات حول رواية لم تنته بعد" فى كتاب : الرواية اليوم، إعداد وتقديم مالكولم برادبرى، ترجمة أحمد عمر شاهين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦.

ومن أبرز من قدموه إلى القارئ العربى الروائى الناقد المترجم محمد الحديدى صاحب مقالة "نموذج للرواية التاريخية المعاصرة: عشيقة الضابط الفرنسى لجون فاولز" فى مجلة "الآداب" (بيروت) إبريل ١٩٧٢. وأعيد طبعها فى كتاب الحديدى: "نماذج من الرواية العالمية"، كتاب الهلال، أغسطس ١٩٧٥ (يترجم الحديدى عنوان الرواية ترجمة شارحة بحيث يعنى: "المرأة التى عرفت بعلاقتها برجل فرنسى يعمل ضابطاً أول بإحدى السفن التجارية").

هذه نبذة عن جون فاولز الذى يظهر مع روائينا نجيب محفوظ فى رسالة دكتوراه عنوانها "مداخل سردية إلى الرواية العربية والإنجليزية فى روايات مختارة لجون فاولز ونجيب محفوظ".

وتندرج هذه الرسالة فى باب "نظرية السرد" مع تطبيقها على أربعة نماذج روائية، اثنان منها من الأدب الإنجليزى والاثنان الآخران من الأدب العربى، وهذه النماذج هى "جامع الفراشات" (١٩٦٣) و"امرأة الضابط الفرنسى" (١٩٦٩) لجون فاولز و"ثرثرة فوق النيل" (١٩٦٦) و"يوم قتل الزعيم" (١٩٨٥) لنجيب محفوظ. وترمى الرسالة ـ فى بعدها التطبيقى ـ إلى الإبانة عن مدى قدرة المداخل السردية على الإيحاء بمزيد من التفسيرات والكشف عن معان أعمق فى الأعمال المنقودة. فهذه المداخل تهيئ للباحث أدوات تحليل النصوص الأدبية على نحو منضبط دقيق. وتتألف الرسالة من مقدمة، فأربعة فصول، فخاتمة، فببليوجرافيا.

تتتبع المقدمة تاريخ ظهور نظرية السرد وأساسها البنيوى، وتوضح أهم القضايا التى يدرسها الباحثون فى هذا المجال فضلاً عن أهم الشخصيات التى أسهمت فى إرساء دعائم النظرية. كذلك تتناول المقدمة، بإيجاز، حياة محفوظ وفاولز وأعمالهما، مع بيان المؤثرات الأدبية والفلسفية فى فكرهما وفنهما.

والفصل الأول ("مداخل سردية إلى نظرية الشخصية") فحص لنظريات اثنين من الباحثين - سيمور تشاتمان وشلوميث ريمون- كينان ـ فى الشخصية من وجهة نظر السرد. كذلك يكشف الفصل عن نقاط الضعف فى نظريات الشخصية السابقة، ويقدم مقترحات لتحليل الشخصيات فى النصوص الأدبية على نحو أكثر دقة.

والفصل الثانى ("قضية الزمن المعقدة: التفاوت بين زمن القصة وزمن الخطاب") يشرح الفرق بين هذين النوعين من الزمن، ويبرز ثلاث قضايا أساسية جديرة بالدراسة فى هذا السياق:

تحليل الزمن، وأزمنة السرد، وأنماط السرد.

والفصل الثالث ("عملية النقل في السرد") دراسة للمكونات الرئيسية الداخلة في عملية نقل السرد مع إبراز أدوار وأنماط ووظائف أهم مكونين لهذه العملية: الراوى، والمروى له.

أما الفصل الرابع ("الصوت والتبئير ومستويات السرد") فيفرق بين الشخص الذى يتكلم (الرواى) والذى يرى (محدد الثورة). كذلك يعرض الفصل الوظائف المختلفة للراوى فى النص، والأنماط المختلفة لمحددى البؤرة، مع فحص لطرائق السرد داخل السرد باعتبارها تقدم مزيداً من مستويات المعنى.

وتبين الخاتمة إلى أى مدى يمكن للروايات الأربع المختارة هنا أن تُدرس على ضوء مناهج نظرية السرد.

وتمتاز الرسالة بحسن الإفادة من كتابات مُنظرى السرد المحدثين مثل جيرار جينيت، ودوريت كون، وشلوميث ريمون- كينان، ومايك بال، ومانفريد جان، وجيرالد برنس، وسوزان لانسر، ووين بوث، وسيمور تشاتمان وغيرهم. كما جمعت الرسالة بين التنظير والتطبيق على نحو متوازن.

وقد كان الجمع بين فاولز ومحفوظ ـ على ما بينهما من اختلافات مهمة ـ فكرة موفقة حيث إنهما يشتركان فى أمور: الحس الحاد بالماضى، واقعية القصّ، براعة التقنية، الرسم الدقيق للشخصيات والأماكن والأجواء، وفاولز ـ كما هو معلوم ـ كاتب مقدمة الترجمة الإنجليزية لرواية محفوظ "ميرامار".

ويُحسب للرسالة أنها أبرزت المؤثرات الأدبية والفلسفية فى كلا الكاتبين، وأفادت من أعمال فاولز غير القصصية (نقد، سيرة ذاتية، تأملات فلسفية، أدب رحلات، إلخ...) كما تتمثل فى كتابين له هما: Aristos (وهى كلمة يونانية معناها: "الأفضل فى موقف بعينه") وWormholes "نخروب الدودة".

ويؤخذ على الرسالة عدد من الهفوات الطباعية واللغوية، وتذكر الباحثة أن محفوظ هو "أول من أدخل شخصية البطل المغترب فى الأدب العربى" (ص٣٠)، وهذا تعميم خاطئ فالغربة موجودة فى الأدب العربى منذ شعر الصعاليك على الأقل، وفى أعمال أبى حيان التوحيدى نثراً، وبعض قصائد المتنبى والمعرى شعراً. وفى مجال الرواية سبق محفوظ إلى تصوير البطل المغترب: إبراهيم عبد القادر المازنى فى روايته "إبراهيم الكاتب" (١٩٣١).

وتنتهى الرسالة ببليوجرافية طيبة تذكر عددًا من الكتب والدوريات ومواد الإنترنت، ولكن يفوتها أن تذكر مقالة مهمة لفاولز عن روايته "امرأة الضابط الفرنسى" هى المقالة المسماة "ملاحظات حول رواية لم تنته بعد" (١٩٦٩) وقد أعيد طبعها فى كتاب "الرواية اليوم" (الناشر: فونتانا ١٩٧٧) بتحرير مالكوم برادبرى.

الطبيعة فى قصائد مختارة لوليم وردزورث وروبرت فروست[٣]

أثّرت الطبيعة، عبر مختلف العصور وفى كل البلدان، فى عقل الإنسان وشكلّت كينونته. وتجلى أثرها فى عمل كثير من الشعراء. وترمى هذه الرسالة إلى فحص اتجاهات شاعرين عظيمين إزاء الطبيعة وتصورهما لها: وليم وردزورث (١٧٧٠-١٨٥٠) الشاعر الإنجليزى الرومانتيكى وروبرت فروست (١٨٧٤-١٩٦٣) الشاعر الأمريكى الحديث. وليس الهدف هنا هو تبيان أثر وردزورث فى فروست، وإنما استكشاف أوجه الشبه والاختلاف الرئيسية بين الشاعرين فى نظرتهما إلى الطبيعة.

لقد شبّ كل من وردزورث وفروست فى حضن الطبيعة، وأقاما علاقة وثيقة بها فى كافة تجلياتها، الجميل منها والمخيف. ورغم انتمائهما إلى قرنين مختلفين فإنهما يشتركان فى عودتهما

إلى أحضان الطبيعة. وإذ راحت المدن الصناعية الكبرى فى بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية تنمو وتتعمق، ماحية هوية الإنسان، حذر كلاهما من خطر فقدان الإنسان جذوره الطبيعية. كانا يؤمنا بأن على الإنسان أن يتعلم من الطبيعة كيف يغوص فى أعماق الذات الباطنية، وأن يتعرف على نواحى قوته وضعفه إذ يقف إزاءها.

وتتألف الرسالة من مقدمة، فثلاثة فصول، فخاتمة، فببليوجرافيا مختارة. يقدم الفصل الأول ("الوسط الادبى / الثقافى لوردزورث وفروست") ترجمة موجزة لحياة كل من وردزورث وفروست وأعمالهما، ومواقفهما الأيديولوجية ، وأبرز ملامح شخصية كل منهما.

أما الفصل الثانى ("الطبيعة فى شعر وردزورث وفروست") فيسعى إلى إبراز أهم خصائص الشعر الرومانتيكى والشعر الحديث وأوجه الاختلاف الرئيسية بينهما، وأهم الشخصيات الأدبية التى أثّرت فى وردزورث وفروست، فقد تأثر وردزورث، مثلاً، بالفيلسوف الفرنسى جان جاك روسو المؤمن بخيرية الطبيعة البشرية والداعى إلى كسر أغلال المدينة والعودة إلى براءة الطبيعة. كذلك كان للصداقة الوثيقة بين وردزورث وكولردج أثرها فى الأول حيث أن كولردج هداه إلى فلسفات ديفيد هارتلى والأسقف باركلى وسبينوزا، فضلا عن كانط والفلاسفة المثاليين الألمان.

أما عن فروست فقد أخذ عن وردزورث دعوته إلى استخدام لغة الحياة اليومية المحكية والعزوف عن الأساليب الصناعية المتكلفة. وممن أثروا أيضاً فى فروست المفكر الأمريكى الترانسندتالى إمرسن الذى عرّف الشعر بأنه "صوت المعنى". وينتمى فروست كذلك إلى موروث والت ويتمان الذى كتب للشعب ولأمريكا كلها، وعالج فى شعره الطبيعة البشرية وبيئة العالم الطبيعى. ويوضح الفصل أيضاً موقف فروست من مختلف تيارات الشعر فى عصره.

وهذا الفصل الثانى مقسم إلى قسمين، القسم الأول يركز اهتمامه على أوجه الشبه والاختلاف بين اتجاه كل من وردزورث وفروست إزاء الطبيعة. لقد كان وردزورث يراها حنوناً على الإنسان، أما فروست فكان - فى بعض قصائده - يعدها قوة معادية تستمتع بمعاناة البشر، لكن الاثنين كانا يؤمنان - فى مواضع أخرى من شعرهما - بأن الطبيعة قوة شافية قادرة على تضميد جراح من يلوذ بها وأنها تعكس ذاته الداخلية وتجاوب انفعالاته. كذلك كان للطبيعة أثرها فى فكرهما الدينى. لقد كان وردزورث - فى نظر بعض النقاد - حلولياً يؤمن بأن الألوهية والعالم شيء واحد، بمعنى أن الله يتجلى فى كل مجالى الطبيعة، أما فروست فكان مذبذباً بين الإيمان بإله محب رحيم وبين النظر إلى العالم على أنه قوة معادية خلقها الله ثم هجرها.

والقسم الثانى من هذا الفصل دراسة مقارنة لصور المنظر الطبيعى عند كلا الشاعرين بما يلقى ضوءاً على فكرهما.

والفصل الثالث من الرسالة ("نقد الشعر عند وردزورث وفروست") فحص لنظريات الشاعرين فى الشعر ودور الشاعر بعامة، ومفهومهما للغة الشعر وإيثارهما تصوير شخصيات ريفية متواضعة المنبت باعتبارها تكشف عن جوهر الطبيعة البشرية دون أقنعة ولا تزويق.

وتلخص "الخاتمة" النتائج التى انتهت إليها الرسالة عبر فصولها الثلاثة.

ويُحسب للرسالة جملة أمور: تعريفها الدقيق للمصطلحات المفتاحية مثل "الطبيعة" و"الرومانتيكية" ؛ تحليلها بعض قصائد وردزورث مثل "تجولت وحيداً كسحابة" و"تنترن آبى" وأجزاء من "المقدمة" وبعض قصائد فروست مثل "الوقوف بالغاب ذات أمسية جليدية" و"الباحث عن مصلحته" و"إصلاح الحائط"؛ جمعها بين معالجة الشاعرين للطبيعة الخارجية والطبيعة البشرية؛ بعض المقارنات المضيئة بين وردزورث وأقرانه من الشعراء الرومانتيكين الإنجليز وبين فروست وشعراء أمريكيين آخرين من مجايليه مثل إ.إ.كمنجز وميريان مور. وأفادت الباحثة من مراسلات الشاعرين ووثائقهما النقدية مثل مقدمتى وردزورث لديوان "المواويل الغنائية" ومقالة

فروسـت المسماة "الشـكل الـذى تصـنعه القصـيدة" وهـى مصـادر ضـرورية لفهـم نظرياتهمـا ـ أو نظراتهمـا ـ فى الشعر (كان وردزورث يُعرِّف الشعر بأنـه "فيضـان تلقـائى لمشـاعر قويـة" و"انفعـال مسترجع في هدوء" أما فروسـت فكـان يـرى أن القصـيدة تبـدأ بالبهجـة وتنتهـى بالحكمـة وأنهـا "دعامة لحظية فى وجه الفوضى").

ودرست الرسالة المنظر الطبيعـى لـدى الشـاعرين وعناقيـد الصـور المـترددة فـى شـعرهما: الأحجار، الأشجار، الجبال، الأشياء النامية بعامة. إلخ..

وعلى الجانب المقابل تعانى الرسالة من عدد من الأخطـاء الطباعيـة واللغويـة. وثمـة غلطـة غريبة ـ تكاد لا تغتفر ـ في صفحة ٤٥ حيث تصف الباحثة أفلاطون بأنه فيلسوف ألمانى!

الهوامش:

١) "ترجمة مشروحة ومهمشة لرواية إميل حبيبى "سرايا بنت الغول"، رسالة دكتوراه للباحث ضيف الله إسماعيل عثمان، كلية الآداب، جامعة حلوان ٢٠٠٤.

٢) "مداخل سردية إلى الرواية العربية والإنجليزية فى روايات مختـارة لنجيـب محفـوظ وجـون فـاولز"، رسـالة دكتوراه للباحثة داليا سعد منصور، كلية الآداب، جامعة حلوان ٢٠٠٤.

٣) "الطبيعة في قصائد مختارة لوليم وردزورث وروبرت فروست"، رسـالة ماجسـتير للباحثـة مروة محمـد عبـد ربه، كلية الآداب، جامعة حلوان ٢٠٠٤.

العنف الرمزي : الجذور السوسيوثقافية للتربية قراءة موجزة لكتاب بورديو (العنف الرمزي)

عرض: عبد الستار جبر عداي

ينضوي كتاب "العنف الرمزي: بحث في أصول علم الاجتماع التربوي" لعالم الاجتماع الفرنسي الراحل "بير بورديو"، فيما يبدو، في فضاء الجدل الفكري الذي أثارته أحداث مايو٦٨ في المشهد الثقافي الفرنسي، بثورتها على نظام التعليم المتمثل في الجامعة والأستاذ معتبرة إياها مؤسسة بوليسية تحتكر السلطة والمعرفة لصالحها وتحول الطلبة إلى كلاب حراسة لأيديولوجيتها البرجوازية، ومندرة بالأستاذ بوصفه حاملا وملقنا للمعرفة والسلطة التي تبثها الجامعة للطلبة. ومن الجدير بالذكر أن بعض الباحثين يرى أن لـ"بورديو" أصابع خفية أشعلت فتيل هذه الحركة الطلابية من خلال أفكاره التي طرحها في كتاب له سبق الأحداث بالاشتراك مع عالم اجتماع آخر هو "كلود باسرون" تحت عنوان "الورثة"، وقد كان "دراسة سوسيولوجية للنظام التعليمي الفرنسي مركزا بالخصوص على الجانب المتعلق بالطلبة والثقافة" (م س/٨٧)، منتهيا إلى الخلاصة التي تؤكد أن نظام التعليم الفرنسي يعيد إنتاج نفسه، أي يجتر بيروقراطيته الأكاديمية، حيث إن الطالب "لايسهم بأي شيء فيما يخص توجيه إنتاج ونقل المعارف، والأستاذ لايستشير- إلا قليلا- الطالب حول حاجاته" (م س/٨٧)، وبالتالي فإن هذا النظام يقوم بعملية توليد الفوارق الثقافية والاجتماعية وتكريسها، وقد استخدمت هذه الأفكار أحيانا كإنجيل لهذه الحركة.

وليس هذا الكتاب ببعيد عن الفضاء الإشكالي الذي أثاره في كتابه السابق، على الرغم من انتقاله من الخاص إلى العام، من البحث في النظام التعليمي إلى البحث في النظام التربوي، وعلى الرغم من افتراقه المنهجي من الاعتماد على الدراسة التطبيقية إلى التجريد النظري، فهو يعد تتميما وتقنينا لفكر بورديو السوسيولوجي، فقد انتهج أسلوبا مختلفا في عرضه لأفكاره معتمدا صياغة مجموعة من المسلمات ثم القيام بالتعليق عليها، وحتى التعليق يميل إلى الاختزال والتكثيف حتى يتحول إلى مسلمة أخرى تحتاج بدورها إلى تعليق، ناهيك عن الترجمة التي تحتاج أيضا إلى ترجمة لها تفك تعقيد النص وتقعيره الذي أنتجته لنا.

ينهض الكتاب على مدخل وأربعة فصول هي:

١- التعسف المزدوج المميز للنشاط التربوي.

٢- السلطة التربوية.

٣- العمل التربوي.

٤- نظام التعليم.

تتصدر المدخل مسلمة تتعلق بالعنوان المركزي للكتاب: العنف الرمزي، الذي يمثل عند بورديو آلية تشتمل على مجموعة من القواعد تكسب لنفسها صفة الشرعية حتى لا يلاحظها أحد بوصفها عنفا، مغلفة نفسها بالرقة واللامرئية، فهذا النمط من العنف هو عنف "الثقة وإضفاء القيمة والالتزام والولاء" (ق ف/١٢)، لذا فإن أي سلطة أو نفوذ يلجأ إلى استخدام هذا النوع من العنف لفرض دلالاته الخاصة وشرعنتها إنما يمثل مجالا ملغما بفخاخ السيطرة والتدجين وترسيخ ثقافة الغالب على المغلوب بحجب علاقات القوة التي تؤصل قوته الذاتية مما يكشف ما لحجم العلاقات الرمزية من حضور فعال وخطير في الوسط الاجتماعي، ولذا يعد بورديو مسلمته هذه أحد مبادئ نظرية المعرفة الاجتماعية، بينما يعتبر ايجلتون أن مفهوم العنف الرمزي هو "إعادة صياغة مفهوم الهيمنة عند جرامشي داخل البنى الصغرى للأيديولوجيا في مستقرها داخل الحياة اليومية عبر تفسيرات تفصيلية تجريبية" (ق ف/١٢).

يتناول الفصل الأول النشاط التربوي بوصفه نوعا من العنف الرمزي الذي يتميز بسمتين تعسفيتين تتعلق الأولى بالجهة التي تتبناه والثانية بالثقافة التي تريد فرضها، الأولى جهوية والثانية مضمونية، حيث يعمل النشاط التربوي ضمن "علاقات القوة بين الجماعات والطبقات التي تتألف منها التشكيلة الاجتماعية" التي تميل إلى تأصيل النفوذ التعسفي وفق نمط تعسفي من الفرض والترسيخ (التربية)"(٨)، وعلاقات القوة عند بورديو تمثل "الشروط الاجتماعية الضرورية للفرض والترسيخ"(١٠)، لذا فإن النشاط التربوي بوصفه عنفا رمزيا لا ينتج أثره الخاص إلا بتوفر هذه الشروط ضمن علاقة اتصال تؤمن هيمنة طرف على آخر، غالب على مغلوب مهما اختلفت الأشكال والخطابات السلطوية في بيئتها الاجتماعية (عائلة، مدرسة، حزب، دائرة،... إلخ) حيث يكتسب النشاط التربوي قدرته التعسفية من:

أ- "علاقات القوة المنعقدة بين الجماعات أو الطبقات المكونة للتشكيلة الاجتماعية حيث تمارس".

ب- إسهامه في معاودة إنتاج هذه العلاقات، أو ما يسميه بورديو بـ"وظيفة معاودة الإنتاج الاجتماعية لمعاودة الإنتاج الثقافية"، حيث تكتسب هذه الوظيفة أهمية بالغة، فهي التي تتولى إعادة إنتاج "البنية التي تحكم توزيع الرأسمال الثقافي" لترويجه بين الجماعات أو الطبقات، ورأس المال عند بورديو هو "كل قدرة اجتماعية تستطيع أن تنتج آثارا تؤدي إلى نتائج بوعي أو بغير وعي باعتبارها أداة في عملية التنافس الاجتماعية (الطاقات اللغوية السليمة والدرجات العلمية وجسم المثلة ...إلخ) (ق ف/١٢).

جـ- "خلال معاودة إنتاجه للتعسف الثقافي الذي يرسخه" (١٤).

يتحدث الفصل الثاني عن السلطة التربوية باعتبارها نفوذا قائما على العنف الرمزي، وأنها في الوقت الذي يقوم النفوذ التعسفي بتأصيلها فإنها تدعمه وتعمل على حجبه، وهذا ما يعتبره بورديو بمثابة الشرط الموضوعي لممارسة السلطة التربوية لنشاطها، أي أن تكون قادرة على إنتاج الغفلة الاجتماعية عن حقيقتها وجوهرها كعنف رمزي، حيث يعد النشاط التربوي أداة رئيسية لتجسيد علاقات القوة "تجسيدا متساميا في سلطة شرعية"(٢٢)، مع الأخذ بنظر الاعتبار أن علاقات القوة تحدد "نمط الفرض الذي يميز نشاطا تربويا معينا، وذلك بوصفه نسقا من الوسائل الضرورية لفرض نموذج ثقافي تعسفي ولتمويه ما لهذا الفرض من تعسف مزدوج"(٢٢)، أي من حيث إنه مزيج من تقنيات العنف الرمزي وتقنيات تمويه (شرعنة) هذا العنف، ولذا تكتسب المرجعيات التربوية أو المرسلون التربويون أهلية وصلاحية لإبلاغ ما يريدون، فارضين على الآخرين تسلم رسائلهم، لكون هؤلاء الآخرين المرسل اليهم "مهيئين أصلا للاعتراف بشرعية المعلومات المنقولة وبسلطة المرسلين التربوية، وتبعا لذلك لاستقبال الرسالة واستبطانها"(٣١)، مما يدفع

بالمرجعيات أو المرسلين إلى التنافس فيما بينهم إلى احتكار الثقافة الشرعية المهيمنة التي يمكنها أن تستمر حتى بعد زوال الشروط الاجتماعية التي تبنتها وخولتها أو أعطتها صلاحية التفويض بممارسة نشاطها، دون إغفال أمر علاقات القوة التي "تعين دائما حدود فعل قوة الإقناع التي يمتلكها النفوذ الرمزي"(٣٦)، وبقدر ما يحقق النشاط التربوي إنجازا يتمثل في إعادة إنتاج "نموذج التعسف الخاص بالجماعة أو الطبقة التي تفوضه سلطتها التربوية، يخف عن كاهل المرجعية التربوية عبء تأكيد وتبرير شرعيتها"(٤١)، حيث تسهم إعادة الإنتاج هذه في معاودة إنتاج موازين القوى من خلال إعادة إنتاج العلاقة التي تقيمها جماعة أو طبقة معينة مع ثقافتها، بإعطاء رأسمالها الثقافي القيمة العليا في سلم الأولويات التربوية.

الفصل الثالث كرسه بورديو للعمل التربوي وقد أولاه أهمية خاصة لكونه يقوم بعملية ترسيخ متواصلة لإنتاج التطبع التربوي، من خلال "استبطان المبادئ التي ترسي تعسفا تربويا قادرا على الاستمرار بعد أن يتوقف النشاط التربوي"(٤٤)، أي على إدامة هذه المبادئ في سياق الممارسات التربوية، ويعد مفهوم التطبيع أحد أهم المفاهيم المركزية في معجمية بورديو السوسيولوجية، فهو عنده بشكل أعم يمثل "نسق الاستعدادات المكتسبة ومخططات الإدراك والتقييم والفعل التي غرسها المحيط الاجتماعي داخل الفرد في زمان ومكان محددين" (ق ف/١٠)، إضافة إلى ما تقدم فإن العمل التربوي يتولى مهمة أخطر تتمثل في إعادة إنتاج الشروط التي سمحت له بالوجود، وبإعادة إنتاج معيدي الإنتاج أنفسهم، وكأنه لب وجوهر الوجود التربوي، لأنه يكسب الممارسة التربوية تطبعا، وهذا التطبع التربوي عند بورديو هو نظير الرأسمال الوراثي، لأنه يمنح الممارسة التربوية قابلية التناسل والتوليد، وتقاس درجة إنتاجيته بقدرته على إنتاج مفعوله الترسيخي وبمدى ديمومة التطبع الذي ينشره، أي "بمدى قدرة هذا التطبع على توليد الممارسات المطابقة لمبادئ التعسف التي تترسخ لأطول فترة ممكنة"(٤٧)، وهذا ما يمنح العمل التربوي أهمية بالغة لأن أثره الخاص يفوق حتى أثر النفوذ السياسي القسري والصارم لأن العمل التربوي قادر على إدامة نموذجه التعسفي الذي يفرضه لمدة أطول مما يستطيع أن يحققه النفوذ السياسي، لأن من أهم سمات التطبع التربوي أنه يمتلك قدرة كبيرة على الانتقال، إضافة إلى طابعه الشمولي، مما يكسبه حضورا ترسيبيا في أذهان المتلقين، بترسيخه نسقا من القوالب الإدراكية والفكرية والتقييمية والعملية، بحيث يسمح للجماعة أو للطبقة التي "تزود النشاط التربوي بالصلاحية بإنتاج ومعاودة إنتاج لحمتها الثقافية والأخلاقية دون اللجوء إلى القمع الظاهر أو خاصة إلى العقاب الجسدي" (٥٠)، دون أن ننسى أن العمل التربوي يستند إلى السلطة التربوية كشرط مسبق لمزاولته مؤديا إلى إثبات وتكريس هذه السلطة وشرعنتها من خلال إنتاجه للمستهلك الشرعي/ المتلقي.

يهتم الفصل الأخير بنظام التعليم الذي يعد بالنسبة لبورديو واحدا من أكثر اهتماماته النظرية والتطبيقية، فقد أسس مع بعض زملائه من علماء الاجتماع الفرنسيين ومن مؤرخي التربية ومن الاقتصاديين جمعية "التفكير في أحوال التعليم العالي والبحث"، اقترحوا من خلالها إقامة برلمان جامعي "يسمح للأساتذة وللطلبة وللموظفين الإداريين أن يخوضوا علانية في مناظرة حول غايات ووسائل التعليم" (Internet /1)، وكذلك فإن بورديو كان معروفا في الأوساط الأكاديمية بأن له اتجاها سمي بنقد العقل المدرسي الذي يتمركز حول وجهة نظر خاصة يسميها بورديو بوجهة نظر المتفرج الذي "نظرًا لجهله بحاله هذه يروح بطريقة لاواعية يبسط نفسه عاليا فارضا لنفسه محل–ومكان– وجهة نظر الفاعلين المنخرطين في الممارسة العملية" (Internet /2)، إن من ثمار هذا الاتجاه مجموعة من المؤلفات من بينها هذا الكتاب إضافة إلى كتاب آخر بعنوان "الإنسان الأكاديمي .

يرى بورديو أن نظام التعليم يقوم بإنتاج واعادة إنتاج المؤسسات نفسها التي يصدر عنها، مبادئها وشروطها المؤسسية التي تؤهل لإنتاج نمط التطبيع الذي يناسبها مع إنتاج الغفلة عن هذه الشروط بالتأكيد (رغم أن بورديو لا يكشف لنا عن آليات الإنتاج)، غير أنه ينبهنا إلى أن لا نعتبر الأدوات التربوية التي يضعها النظام التعليمي المؤسساتي بتصرف عملائه (كتاب، برامج، تعليمات ....إلخ) مجرد "عناصر مساعدة على الترسيخ بل كأدوات ضبط لتدعيم أرثوذكسية العمل المدرسي في مواجهة الهرطقيات الفردية"(٨٠)، إضافة إلى أنه يسعى إلى ترميز وتنميط وتقنين الرسالة المدرسية ضمن فضائها الثقافي الروتيني، لذا فإن أي عمل مدرسي ينتج خطابا يكشف عن مبادئ نمط تطبيعه ومحاولة ضبطها وفق منطق يلبي أساسا متطلبات ما يسميه بورديو بعملية "مأسسة التأهيل"، والذي يؤكد من خلاله على خطورة العلاقة بين النظام التعليمي والطبقات الحاكمة التي توظف هذا النظام لخدمة مصالحها الأيديولوجية والاقتصادية، فما تريده منه يتمثل أساسا في إعادة "إنتاج الثقافة الشرعية وانتاج فاعلين قادرين على استخدامها شرعيا (مدرسين، أساتذة، مدراء، إداريين، محامين، أطباء، أدباء،...إلخ)"(٨٢)، حيث إن هذه الشريحة ولاسيما الأساتذة عندما يتقاضون أجورهم من الدولة أو من المؤسسة الجامعية وليس من الزبائن كالبائعين الآخرين للبضائع والمقصود أصحاب المهن الحرة، فإنهم يكونون في "ظل أفضل شروط التغافل عن حقيقة مهمتهم الموضوعية"(٩١).

وفي آخر حوار لبورديو قبل وفاته قال ردا على سؤال يتعلق بمستقبل النظام التعليمي "كل ما يسعنا توقعه من النظام التعليمي هو ألا يقوم في أحسن الأحوال بمضاعفة مفاعيل الآليات الاجتماعية التي تميل إلى ضمان تناقل الرأسمال الثقافي والتي تساهم بهذه الطريقة أكثر فأكثر في إعادة إنتاج اللامساواة "(3/ Internet).

لقد افتقر الكتاب إلى خاتمة تُتمّ خطاطة التصنيف المنهجي الذي اتبعه بورديو، لذا حاول هذا العرض والقراءة الموجزة أن يمثلا مقتربا ختاميا يلخص الملامح الجوهرية لطروحات الكتاب، إضافة إلى الهوامش الخارجية التي اشتغلت حاشيةً تعريفية على المتن.

مراجع القراءة:

١- العنف الرمزي (بحث في أصول علم الاجتماع التربوي). بيير بورديو. تـ: نظير جاهل. المركز الثقافي العربي. بيروت. ط١/١٩٩٤.

٢- قواعد الفن. بيير بورديو. تـ: إبراهيم فتحي. دار الفكر. القاهرة. ط١/١٩٩٨.

٣- المثقف والسلطة(دراسة في الفكر الفلسفي الفرنسي المعاصر). محمد الشيخ. دار الطليعة. بيروت. ط١/١٩٩١.

٤- حوار مع عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو قبل وفاته بعامين. ترجمة وتقديم: حسن الشامي. الحوار منقول عن مجلة الدراسات الفلسطينية الفصلية التي تصدر بالفرنسية في باريس في عددها الصادر شتاء ٢٠٠٠، عن شبكة الـ Internet.

اللغة والفتنة والحجاب
قراءة في كتاب: لن تتكلم لغتي لعبد الفتاح كيليطو

عرض: شرف الدين ماجدولين

١. تمهيد

في قولة قديمة للجاحظ قرن اللغة بـ"الفتنة"(١)، فثمة دوما رغبة لدى مرسل القول في إبهار الآخرين، قد يكون الهدف الظاهر هو التواصل والإبلاغ والتبيين، بينما يتخايل القصد المضمر باعتباره توقا إلى الاستثارة المظهرية وبيان البراعة في تقنيع الدلالة وسربلتها. وسرعان ما ستتكشّف تدريجيا لعبة الإيهام القولي والإيمائي في تناولات الفكر النقدي لشتى الخطابات الدينية والسياسية والجمالية المتنوعة، لنصل بعد مسافة طويلة من الزمن الثقافي، إلى ترجمة فكرية معاصرة لقولة الجاحظ تلك، عندما يتحدث "رجيس دوبري Régis Debray"(٢)، عن غواية وسائط الاتصال، ووظائف التمويه والتكييف والقلب التي تنطوي عليها التمثيلات في دولة الصور الحديثة. والقصد أن الهدف التواصلي لاسيما في حقل الجماليات يبقى المجال المثالي لتحقيق رغائب الغواية، ومن ثم تضحى الوسائط، ومنها اللغة، سياقات لتركيب الحجُب والأقنعة، فبقدر اقتران الفتنة بالتجلي تكتنـز بالمداراة، أوليس الحجاب – في العمق – حفظا للفتنة ووقاية منها في آن معا؟.

والحق أن حكاية اللغة، بما هي كفاءة في تشغيل الحجُب، ومداراة المعنى، ما فتئت تولد شتى مظاهر الخلاف في السياق الأدبي حين يتباعد المدى الزمني الفاصل بين الخطاب ومتلقيه فالغياب الذي يمثله التراث السردي مثلا يتحول إلى عامل تقنيع وتلغيز ومداراة مضاعفة، تماثل في مدى حدتها الالتباس المتحقق من التباعد القومي والجغرافي، فبقدر ما يحتاج القول الأجنبي إلى ترجمة وتأويل وإعادة تمثيل، يتطلب الخطاب القديم بيانا وشرحا وإعمالا لقدرات التأويل أي أنه يشترط ترجمة من مستوى آخر. من هنا فإن الحُجُب تكتنـز بالبعد وتتوهج الفتنة بانغراط السياق المشترك.

في هذا المستوى النظري تحديدا يتأطر عمل الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو المعنون بـ"لن تتكلم لغتي"(٣)؛ فهو اشتغال على "العجمة" الأزلية للغة، من خلال التراث السردي، واستكناه للغزيتها التي ما انفكت تستبطن جدلية: القدرة والعجز، والخفاء والتجلي، والفتنة والحجاب، في الصيغ النثرية المختلفة للحكي القديم. إنه تنويع آخر على المتن النقدي المتجانس لهذا الناقد البارع، المتنامي بتؤدة مخاتلة منذ كتاب "الأدب والغرابة" مرورا بمؤلفات: "الكتابة والتناسخ" و "الغائب" و"المقامات" و"الحكاية والتأويل"و"العين والإبرة" و"لسان آدم" و"أبوالعلاء المعري ومتاهات القول". فالمشترك بين حلقات النظر التأويلي تلك أنها جميعا تراوح بين مدارات القول/اللسان و"الحكاية" و"الغياب" كما أنها تعبر كلها عن محاولة الكشف عما وراء الحجب، والتعرف على مضمرات

الأقنعة والاستبدال بمظاهر "الألفة" مدارات "الغرابة"[4]. وبناء عليه، قد تبدو تلك الكتابات بشتى تنويعاتها محاورات لما وراء الظاهر والمرئي في القول القديم، أو القادم من صقع مختلف، وتطلعا إلى استكناه حكاية منسجمة من خلف شذرات النصوص المتباعدة، ثم توليف مجازات تأويلية تصل بين المضامين والأسرار، التي توحي تشكيلاتها اللفظية، وتجلياتها التعبيرية، بالتنابذ والاختلاف.

في إحدى فقرات كتاب "الحكاية والتأويل"[5] يستعير كيليطو من "ابن المقفع" لفظة "الجوزة" لتخييل استعصاء المعاني على التجلي، وصلابة الحجاب المسربل لها. أما في كتابه: "أبو العلاء المعري ومتاهات القول"[6] فيستعير مجاز "فستق المعرة" الأجوف، ليومئ إلى الغواية المظهرية للغة التي تستحيل إلى لعنة قدرية تجعل المشتغل بتأويل "البيان" كالمنهمك على تكسير فستق فارغ، ليس من ورائه نفع إلا "اللعب والتسلية". ربما من هذين التشبيهين تنبثق فكرة الانغلاق الأبدي للغة على كينونتها الذاتية التي تشكل المحور الإشكالي لكتاب "لن تتكلم لغتي". وعلى خلاف ما كان عليه القصد في كتابه عن "لسان آدم" فإن الناقد لاينشغل بسؤال الأصل الكلامي ولا بتداعيات الصلة بين معنيي اللسان: "اللغة" و"الجارحة"، وجدلهما في توليد "لذة الانتهاك"[7]. وإنما سينصرف مسار الاستدلال إلى بيان عجز المتكلم عن الإفصاح الكلي وإخفاقه في التخلي عن ولعه الفطري بالاستعراض الكلامي ومن ثم نكوصه عن درء الحجب والأقنعة، ووقوعه في "أسر" اللسان.

يتألف الكتاب الحالي من سبعة فصول أو مقالات، تستقي متنها النصي في الأغلب من سرود الرحلات: "تحفة النظار" لابن بطوطة، و"الساق على الساق" لأحمد فارس الشدياق، و"رحلة الصفار"، ثم "تخليص الإبريز" للطهطاوي، فضلا عن بعض تصانيف الأخبار للجاحظ والتوحيدي. وبصرف النظر عن التفصيلات الموضوعية الكثيرة التي تؤثث فقرات الفصول، من مثل قضايا: "الاستشراق"، و"التعدد اللغوي"، و"اللغة والآخر"، و"الترجمة"، و"التفسير"...، فإن المحور الإشكالي يظل واحدا ومركبا، هو: "اللغة وفتنتها وحجبها".

ومن المؤكد أن فصول كتاب "لن تتكلم لغتي" لا تبدي العلائق الذهنية المستهدفة بالتحليل على نحو واضح، كشأن كتابات كيليطو عموما، وصحيح كذلك أنها تثوي العديد من المداخل غير المتوقعة، التي قد تبدو بعيدة عن السياق، بيد أن محصلة الربط بين القراءات المنجّمة في الفصول السبعة، تستجلي جدلية خفية، وجوهرية في آن، بين تلك التفصيلات الموضوعية ذاتها، لبيان سطوة الكفاية اللغوية، وحاجة المخاطب المستمرة إلى قيم: "التمثيل" و"التبيين" و"الترجمة"، لدرء الأقنعة واستيعاب المعنى.

تتخذ الفصول العناوين الآتية: "في المرآة"، "وهم"، "بين الحركة والسكون" "التصاوير"، "المنزلة بين المنزلتين"، "لا تتكلم لغتي ولن تتكلمها". وغير خاف أن الباحث يراهن في صيغ العناوين المقترحة على تحديد حقله الإشكالي الذي هو اللغة، و تخييل أزمة الوقوع في هوية لغوية ملتبسة ومتعددة الأبعاد من خلال الاستقراء التأويلي لمجموعة من المواقف والوقائع والأفكار اللغوية التي توردها المرويات التراثية. وهكذا فإن الرسالة المنتسجة، عبر مفاصل الكتاب، وفقراته، تضع القارئ إزاء خلاصة تأملية، مفادها: أن الانزياح من الأصل اللساني لدى المتكلم إلى الصيغ المكتسبة الأخرى، بقدر ما يوقعه في "وهم" تجاوز النسق اللغوي المفرد، والثقافة الواحدة، والتقاليد البلاغية الثابتة، فإنه يضعه على مشارف الهجانة قرينة "المنزلة بين المنزلتين" التي يمثلها الازدواج اللغوي، ومن ثم فإن الفتنة تتضاعف، وتتفاقم معها الحجب، وأسباب الإعاقة في التواصل، وتضحى "الترجمة" عتبة التلبيس والتورية ومداراة العجز.

٢. الترجمة وأوهام التمركز.

يشتغل عبد الفتاح كيليطو على أخبار وسير ورحلات ومآثر سردية تراثية مختلفة، وهو حين يحكم حبك أسئلته بصدد معضلة الترجمة، ومآزق التجوال بين اللغات والثقافات المتعددة، فإنما

لتقديم فهم بالظاهرة الإنسانية كما تعكسها تلك المرويات في متخيل القارئ المعاصر، أي أنه يستهدف جعل السرديات التراثية جزءا من همومنا المعرفية "هنا" والآن"، ولا جرم من ثم يتحول تحليله لملاحظات "الجاحظ" عن الترجمان، وتأويلات "شارل بيلا" بصدد المقامات، وارتسامات الشدياق عن الحاكم الأوربي، إلى تنويعات قرائية على متن إشكالي موحد ذي أفق كوني، يغور في ذاكرة التقاطب والسجال والتمركز الذي يولده الاختلاف اللغوي والغيرية الثقافية وينفتح على هموم الحاضر بصدد هيمنة لغات وثقافات بعينها ونزعة التعالي المتولدة عن مثل تلك السيطرة والانتشار.

يقول الباحث في معرض التعليق على ولع المعاصرين بترجمة أعمالهم إلى لغات أجنبية عديدة:

"لم يكتف القدماء بالاستهانة بالترجمة ونبذها من تفكيرهم، بل يخيل إلينا أنهم حرصوا عن غير عمد على جعل مؤلفاتهم غير قابلة للتحويل، فطوروا صياغات وطرقا في التعبير وأساليب تستعصي على النقل. ولعل أحسن مثال على ذلك مقامات الحريري، فهو كتاب تقول كل عبارة من عباراته: لن يستطيع أحد ترجمتي فكأن الحريري بذل أقصى ما في وسعه ليحمي كتابه ويقيه من تسلط لسان آخر"[٨].

يورد كيليطو هذا النص بعد أن يستثير إشكالا مركزيا في التعاطي مع الموروث السردي والمعرفي، مؤداه أن استيعاب نصوص عديدة من هذا التراث تتم بعد عرضها على المرايا الغربية والقيام بما أسماه: "ترجمة ثقافية"[٩]، وهي العملية التي تجعل القارئ المعاصر لا يفهم نصا كـ"رسالة الغفران" إلا عبر مقارنته بـ"الكوميديا الإلهية"، ولا ينفذ إلى عوالم رسالة "حي بن يقظان" إلا بعد استدعاء رواية "روبنسون كروزو"، بل تحدو بنقاد عديدين إلى استكشاف معالم النظرية البلاغية في كتاب "دلائل الإعجاز" من خلال مدونة "دوسوسير". ويخلص كيليطو إلى أن الترجمة الثقافية بهذا المعنى تعكس إحساسا مفارقا بالهيمنة الطاغية التي تمارسها اللغة الغالبة، وتجلي المغالطات الفادحة التي تفضي إليها التحولات السهلة من سياق لغوي وثقافي إلى آخر مفارق. كما أنها تفشي النزعة الدفينة للغة ما إلى "حجب" لغة أخرى، ومداراة فتنتها الثقافية.

وفي النص الذي اقتبسناه هنا يؤكد الباحث المعنى ذاته وإن بصيغة مختلفة، حيث يحاول من خلال مثال "مقامات الحريري" العصي على الترجمة (بمعنييها اللغوي والثقافي)، أن يستثير ثلاثة دلالات ذهنية: تتعلق أولاها بنزوع اللغة إلى التمركز، واستبعاد مختلف أشكال المنازعة حول المعنى، وسعيها الدؤوب إلى الإيغال في الخصوصية البلاغية، واستثمار إنجازات النسق الثقافي، فلا يغرب عن النظر أن الحريري تحدوه رغبة تأسيس صنف من التعبير غير مسبوق في الآداب الأخرى وتشكيل صور لغوية خاصة بالأدب العربي، وهو ينظر إلى أفق لساني واحد، لا تشوشه منافسة لغات وآداب أخرى، كما يكتب برغبة "الغلبة" البيانية، وإبراز عبقرية "العربية"، العصية على التحقق في الآداب الأخرى، والمستحيلة النقل والترجمة.

وتقترن بمعنى التمركز في النص السابق، دلالة الإخفاء والحجب، والرغبة في الإبهار، فقد كتب الحريري مقاماته بهاجس إظهار براعته في القول، وقدرته على التأليف البلاغي، وهي الإمكانيات التي بقدر ما تفتن بظاهرها تسرف في مداراة باطنها المعنوي، بحيث تستدعي وسطاء من ذوي الكفاءات الخاصة لتقديمها إلى المتلقي، وهو التفسير الذي يبرر العدد الهائل من الشروح التي حظيت بها مقامات الحريري من دون باقي التصانيف، وهكذا فإذا "اعتبرنا التفسير ترجمة داخل لغة بعينها"[١٠] - بتعبير كيليطو - فإن المقامات تبدو في حاجة إلى "ترجمة" داخل حيز انتمائها اللغوي نفسه، حيث إنها تتحدى بفتنتها النسق الثقافي، وتخرق قواعد التداول الأدبي المألوف.

وترتبط بدلالة الفتنة في نص كيليطو عن الحريري، دلالة ثالثة هي الرغبة المتأصلة لدى منشئ الخطاب في "نفي" احتمالات التواصل مع متلقين أجانب عبر التعقيد اللفظي، والتلاعب في قواعد التركيب البلاغي والإيغال في إبراز مظاهر الفتنة اللغوية، فالحريري إذ يحكي بصيغ العجاز

والكناية والتورية، يتقصد الإيهام بأن النثر العربي ليس بالهدف اليسير، وأن المعنى التي تضمره المقامات العربية لا يتأتى بوسائل أخرى أو بلغات بديلة. إنه معنى مشروط بمداره التداولي ولايمكن إدراكه إلا بالانتماء إلى مجتمع المقامات، واكتساب اللسان العربي. من هنا تتجلى فتنة المنشئ بلغته وبسحرها وبكفاياتها في صوغ الدلالات وتشكيل الرؤى وطبع الأفكار والقيم الذهنية وهو المعنى الذي تؤكده ملاحظة دقيقة للباحث بصدد "تسلط اللغة" حيث يقول، في موضع مختلف من الكتاب:

"إننا مسكونون باللغة، بالمعنى السحري للكلمة، ويتأكد لديّ هذا الارتسام عندما أشاهد أشخاصا يتحدثون بلغة أجنبية لا أفهمها. أصاب حينئذ بالدهشة والذهول، وأكاد أعتقد أنهم ضائعون في لغتهم، وغير قادرين على الإفلات منها... تكلم بلساني، وإلا فاصمت: إنها حالة شائعة إلى حد كبير. لماذا لا تتكلم كما أتكلم؟ لماذا يختلف لسانك عن لساني؟ في لحظات التعب والإرهاق، قد يحدث أن أشعر بالسخط والغضب وأنا أرى شخصا يجهل لغتي"[11].

٣ . اللغة والأسر:

تتموقع انطباعات كيليطو بصدد "اللغة والأسر" في سياق التعبير عن الإحساس الملتبس الذي تستثيره الهوية اللغوية، ما بين استهجان اللسان الأجنبي، ورفض تطاول الغرباء على لغتـ(ـنا). والحال أن في علاقة المتكلم بلغته ملامح سطوة تثوي مزيجا من عواطف الحب والغيرة واستيهامات التفوق والغلبة، وغرائز التملك والإبهار؛ حالة شبيهة بالأسر القدري حيث لا نملك التعبير إلا عما تسمح اللغة بالتعبير عنه، ولا نتواصل إلا في نطاق النسق المسيج لإمكانيات التواصل، وحيث فرص الانفلات إلى خارج السياج المؤطر لحيز اللغة تبقى عسيرة إن لم تكن مستحيلة؛ فأي خروج من أسر لغة ينتهي إلى الوقوع في أسر لغة بديلة، وليس بمُكنتنا الانتماء إلى أكثر من هوية لغوية واحدة انتماءً يُفضي إلى التملك والمعرفة العميقتين: فبقدر الفتنة تتداعى الحجب.

من هنا كان تعقيب الباحث على قول الجاحظ : "واللغتان إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدة الضيم على صاحبتها"[12] فرصة لاستكناه "وهم" التعدد اللغوي، وإعمال النظر في عمل "الترجمة"، حيث يتبدى التجول بين أقنعة المعنى، وفق هذا النهج من التأويل، كتشوُّف إلى مجاوزة تسلط الواحدية في اللسان. والنتيجة هي العبور إلى هوية ملتبسة، وفقدان الفرادة، قرينة المعرفة "الكلية"، والوقوع في "المنزلة بين المنزلتين". ومن ثم فإن الترجمان يبدو كالمخادع، ذا وجهين، ومفتقدًا للسكينة:

"إن التحدث بلغة يستلزم الالتفات إلى جهة من الجهات. اللغة مرتبطة بموقع ما على الخريطة أو على مساحة من المساحات. أن تتحدث بهذه اللغة أو تلك معناه أن تكون جهة اليمين أو جهة اليسار. أما مزدوج اللغة، فإنه دائم الحركة، دائم الالتفات، وبما أنه ينظر إلى الجهتين، فإن له وجهين"[13].

لاشك أن الترجمان – في الصورة التي يرسمها كيليطو – يشف عن حال مأساوي، وهو المعنى الذي يتراسل مع مدونة السمات القادحة في ذاكرة الثقافة عموما عن عمل الترجمة، فطالما وشت بشتى صور: "الخيانة" و"سوء الفهم" و"التحريف" و"التلفيق"، وهي المفاهيم التي تؤكد سمك "حجب المعنى"، التي يراكمها الفضاء والتاريخ والثقافة والمتخيل وتقاليد التواصل، بين اللغات المختلفة. ومن هنا فشل الشدياق في "ترجمة" مدائحه الشعرية للملكة فيكتوريا، وإخفاق ابن رشد في نقل معنى الكوميديا والتراجيديا إلى الثقافة العربية؛ ليس لأن الأول لم يحسن ترجمة شعره إلى الإنجليزية، ولا لأن الثاني جاهل باليونانية، بل لأن نسق الثقافة الغربية لا يستوعب قيم المديح الشعري العربي عموما، مثلما أن الذهنية العربية الكلاسيكية لم يكن بمُكنتها تمثل المأساة والملهاة إلا باعتبارهما مرادفتين للمديح والهجاء.

٤. السفر وشرنقة اللسان.

في كتابات سابقة لكيليطو تحدث مليا عن تحكم "النسق الثقافي"[١٤] في توجيه مجمل أنشطة الاستعمال الأدبي للغة، حيث تمثّل الثقافة في أوجه معينة بوصفها تحكم فريد في انتخاب الصيغ الجمالية الخاصة بأجناس القول، ومن ثم فغالبا ما تمتلك اللغات/الثقافات "آثارًا جمالية" تستحيل ترجمتها. وفي الكتاب الحالي يستوحي الباحث خطاب الرحلة العربي لكشف تأثير اللسان وقيمه النسقيه في وعي الآخر، وبروز شتى أشكال سوء الفهم وانعدام التواصل، والإعاقة، انطلاقا من المعنى ذاته الذي وضحناه في الفقرات السابقة عن أسر اللغة وفتنتها وحجبها. فابن بطوطة يتمثل في النهاية بعد انتهاء جولانه الطويل باعتباره أسيرا لنص "تحفة النظار"، أو بتعبير أدق، أسيرا للغة ذلك النص، الذي يرتاد المشارق والمغارب ويكتشف الثقافات المختلفة، والأعراق المتعددة، ويعرفنا على الدول والديانات الغريبة، إنما بمنطق العربي وخلفية المسلم، الذي ينكص عن فهم المغايرة إلا بوصفها "حدثا عجيبا" و"عجمة عصية على الفهم"، كما أن زاوية النظر تستند باستمرار إلى مرجعية المقارنة مع اللغة الأم، والعقيدة المرجع، والجغرافيا الأصل. يقول كيليطو:

"طيلة تجواله [يقصد ابن بطوطة] في آسيا وإفريقيا، شاهد أشياء غريبة، ولكن اندهاشه أمامها ظل محدودا. ذلك أن المقارنات الصريحة أو الضمنية التي يعقدها بين بلاده والبلدان الأخرى تستند عادة إلى محور عمودي، أي أن الظاهرة التي يصفها تتميز بالكثرة أو القلة بالنسبة إلى ما هو معهود في المغرب"[١٥].

إن آلية الموازنة هذه تستوعب القيم الثقافية الغريبة بوصفها مضامين "كمية" تفتقد النسق الناظم أو بتعبير آخر تحولها إلى دلالة ثقافية ليس بوسعها التجلي إلا عبر "لغة" ابن بطوطة القومية وبذا فإن سفره بات منذ الوهلة الأولى محسوم الهدف، أي إنتاج نص عربي "يترجم" و"يشرح" الظواهر الإنسانية المختلفة "عنا"، ويقربنا إلى فحوى تلك العوالم القصية. ولما كانت "لغة" ابن بطوطة (أو بالأحرى ابن جزي مدون رحلته) تتكفل بمهمة تمثيل تلك المضامين الثقافية ومنحها نسقا ناظما، فستضحى من ثم آلية حجب واستبعاد، وستقرر الحيز الذهني لمساهمة الآخرين، وهو الحيز الذي لا يخرج عن ثنائيات: "الحسن والقبيح" و"الضعيف والقوي" و"الفوق والتحت" و"الأقل والأكثر"، بالنسبة إلى ثقافة المسافر المغربي الأصلية. وغني عن البيان أن ثنائيات من هذا القبيل تؤثث أكثر من مبنى معرفي في ثقافة هذا الأخير، بدءا باللغة والبلاغة وانتهاء بالفقه والمعرفة الكلامية.

وغير بعيد عن ابن بطوطة، يلفت عبد الفتاح كيليطو الانتباه، أثناء قراءته لرحلة الصفار، إلى واقعتين بالغتي الدلالة، في تمثل الرحالة لتفاصيل الفضاء الباريسي؛ تتمثل أولاهما في انخداعه بصورة الصليب، وتوهمه، للوهلة الأولى، أن الأمر يتعلق بحقيقة رجل مصلوب. بينما تتحدد الثانية في تعجبه، وهو الجاهل بالفرنسية، من العناية الفائقة التي يوليها القائمون على دار الكتب الوطنية (بفرنسا) للمخطوطات العربية. يورد كيليطو الواقعتين للتدليل على انفراط السياق الثقافي، وتحول الغرابة اللغوية إلى تباعد بصري وتأويلي؛ فكما أن تمثل الصليب "يقتضي تربية للنظر"[١٦]، فإن العناية بالكتاب الغريب تحتاج إلى تجرد ذهني، وانفتاح معرفي. الخصيصة التي لم تتوفر للصفار ذي المرجعية العقدية المتمركزة. وبات بدهيا أن يتصور وجود المخطوط العربي، في مكتبة باريس، على أنه انتزاع لشيء "خاص" به، كما ستبدو له الكتب الإسلامية:

"في غير سياقها العادي، غريبة وتائهة. ويتأكد له هذا الشعور عندما يرى مصحفا عظيما ... لا يوصف ما فيه من الحلية والذهب. فيخطر بباله أن هذا المصحف ليس في محله، فكأنه أسير عند الفرنسيين"[١٧].

ولعل الأسر هنا لا يتحقق بالبعد عن الفضاء الإنساني والعقدي والجغرافي الأصلي فحسب، بل أساسا في مفارقته لسياقه اللغوي الطبيعي، إذ سيروع الرحالة، الذي لا يفهم لغة الفرنسيين، أن

يمتلكوا جزءا من مدونته اللغوية، بله أن يمتلكوا الكتاب العربي المقدس. إن حال الصفار هنا تجسيد لنزوع الألسنة والهويات، غير المبرر، إلى التمركز والانغلاق، و تعبير عما استشعره كيليطو نفسه، بخصوص تجربته الذاتية، من "رغبة في حماية اللسان من تطاول الغرباء عليه"[18].

في فصل لاحق يستحضر الناقد بحذقه المعهود – في تخييل الظلال الصورية للمعاني – نموذج أحمد فارس الشدياق، وذلك من خلال الوضع المفارق الذي تبدو عليه رغبة هذا الرحالة في كسب ود الحاكم الأوربي عبر إمكانيات نسق تواصلي غريب، ومرجعية ثقافية معارضة لذهنية المخاطب؛ فسواء مع الملكة فيكتوريا أو مع نابوليون الثالث يسعى الشدياق إلى تجريب مواهبه في المدح العربي لغواية المخاطبين الغربيين مخترقا مواضعات السياق الأدبي الأوربي لذا فإن فشله لن يرتهن بركاكة الترجمة المنجزة لقصائد المدح التي وجهها للعاهلين، ولا لأنه يقصر عن فهم منظومة القيم لدى المخاطبين، بل أساسا لأن السفر ولد لديه مفارقة في الصور والمراجع والتعابير، ومن ثم فإن الفتنة المفترض أن يستثيرها إنجاز جمالي من نوع المديح الشعري العربي، أطبقت عليها حجب النسق اللساني المستقبل:

"فالمدح العربي يتأسس على عقد شخصي بين الشاعر والأمير يتم بموجبه تقديم قصيدة مقابل ثواب ما، أما المدح الأوربي فينبني على عقد بين مؤلف المدح و"الناس"، أي عموم القراء، لهذا لا يرد فيه ذكر الكرم لأن المادح لا ينتظر مكافأة على خطابه"[19]

٥. تركيب.

تلك كانت أهم مفاصل قراءة الناقد عبد الفتاح كيليطو لمقولات "اللغة" و"الترجمة" و"الأسر" و"التمركز"...في عينات محددة من التراث السردي العربي. قراءة تتحول فيها الحكاية، والرحلة، والسيرة، والخبر، إلى مَعبَر لقياس عمق تحولات الذات والهوية، أو ثباتهما. بقدر ما تتحول إلى آلية للبرهنة على لغزية اللغة، وصلابة النسق الثقافي، واستعصائه على الاختراق. والحق أنه إذا كان لنا أن نخرج بجملة استنتاجات منهجية بصدد قراءة كيليطو في كتابه "لن تتكلم لغتي"، فإنها لن تجاوز المعنى الاختزالي الذي أشار إليه بتركيز دال، في خاتمة كتابه عن المقامات، حيث أكد:

"أننا نعكف على درس أنفسنا حين نعكف على النص الكلاسيكي، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر"[20]

غير أن هذا المعنى سيتخذ بعد ذلك تجسيدات متنوعة في الكتابات التطبيقية الكثيرة التي أعقبته كما أن الأسئلة ستتخذ أبعادا حصرية، وهكذا فإن النص التراثي يضحى في القراءة الراهنة:

١– حكاية متضامنة الأعطاف، تحيل فيها الأجزاء النوعية على الأنساق التأليفية، على ذاكرة اللغة والثقافة. ولما كانت طاقة الحكي سعيا إلى الغواية، وتشوفا إلى الاستحواذ الذهني، فإن اللغة ستتجلى باعتبارها حكاية كبرى وأسطورة أصلا لكل الغوايات السردية؛ فهي مبدأ الفتنة، ومنتهى التقنيع الصوري، وغاية الحجب والاستبعاد الدلاليين، وبذا فإن كشف لغزية الانتظام اللغوي في عالم المعنى، سيكون بمثابة تشخيص لوظائف الجدل بين الذوات الناطقة، وموضوعاتها، ومقاصدها، ومخاطبيها.

٢– وتفضي هذه المحصلة في مسار تحليلات كيليطو، إلى قاعدة مركزية في قراءة الموروث السردي، مفادها أن المفهوم النقدي سواء تمثل في "اللغة" أو "النص" أو "السفر" أو "الحكاية" أو "التأويل" أو "الغياب"، ليس من شأنه النفاذ إلى عمق البناء الجمالي للأنواع السردية التراثية ما لم تسنده رؤية تخييلية كاشفة، تحدس العلائق الخفية بين المكونات والنصوص والأنواع المختلفة، وتستنبت أواصر التفاعل والجدل بينها، فليست الحقيقة المعرفية، أو الجمالية، أو التاريخية، أو الفيلولوجية، هي المهمة وحدها بشأن النصوص السردية التراثية المفردة، بل إن القيم التحليلية المضافة تُقاسمها القدر ذاته من الأهمية، بل لعل تلك القيم النابعة من موهبة متميزة في نسج

العلائق الذهنية بين النصوص والأنواع والخطابات، ووصل الأصداء والظلال المعنوية بالنسق الثقافي، هي ما يكسب قراءة كيليطو طرافتها في سياقها العربي، وينفح كتاباته سحرها الفريد، البالغ التأثير.

٣- وتبقى المحصلة الثالثة، متمثلة في الابتعاد عن التنظير، أو بتعبير أدق تضمين النظرية وحجبها في آن، وجعلها رسالة خاضعة لتأويلات المتلقي، بحسب ثقافته، بحيث تبدو القراءة من غير مقدمات، تجنح على الدوام إلى التخفف من ضغوط الداخل الشارحة للمفاهيم والقيم النقدية المقترحة والمستعملة، كما لا تؤول إلى محصلات نقدية مجردة. وربما الرهان الكبير لكيليطو، في هذا السياق، الذي ينصب على بنية النص النقدي ذاته، بما هو تكوين استدلالي، يرتكز أساسا على لحمته المنطقية والبيانية ذات الرؤية الموحدة[21]؛ لمن شأنه أن يستبعد أي احتمالات للفصل بين الشبكة التكوينية للنص النقدي ومفاهيمه ومحصلاته النظرية أو بين تجربة القراءة وخبرتها الذهنية فالوعي والإنجاز النقديان، كل ملتحم في ممارسة كيليطو. ولذا كانت كتاباته ذات صدى واسع في النقد التطبيقي أكثر منها في مراكمة المقولات والقيم النظرية بصدد التناول النقدي للتراث السردي.

الهوامش:

(*) باحث وناقد من المغرب.

(١) يقول: "اللهم إنّا نعوذ بك من فتنة القول كما نعوذ بك من فتنة العمل" (را: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، منشورات لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٤٩، ج: ١، ص ٣.) ويعلق مصطفى ناصف على هذه العبارة بقوله: "[إن] فتنة القول قد تكون وجها من وجوه سوء استعمال اللغة، يقضي على التواصل، ... المرء قد يفتنه القول عن المقول، ويفتنه القول عن الخطاب، وإقامة الجسر... فتنة القول ظاهرة من ظواهر الحضارة... وهي شيء غير بلاغة القول: وشيء غير البيان والتبيين، فتنة القول تذكر بكلمة السحر". انظر:- محاورات مع النثر العربي، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، (سلسلة عالم المعرفة، عدد: ٢١٨)، ص ١٥.

(٢) يرى هذا المفكر الفرنسي المختص في مبحث الصورة والوسائط médiations أن الأداء الصوري يشكل في أرقى تجلياته، وأكثرها حبكا: "ابتذالا ملغزا"، وهو تعريف يستوعب بتركيزه النظري لا أخلاقية "الغواية"، واستراتيجيتها المبتذلة في التوتير والإيهام؛ كما يختزل دلالة الوسائط البلاغية، ومنها اللغة، في تكثيف سحر اللعب، وتمرير إرادة القوة، ومن ثم فلا يمكن وقف الجدل المتنامي بين الصور ومختلف أشكال الفتنة التي تنشأ من التقاطب المركب بين عوالم البلاغة والسلطة، سواء على مستوى نظرية القول، التي تقرن البلاغة بسلطة الإيهام، أو حتى في النظر السياسي الذي يماهي بين سلطة المؤسسة وسلطة الخطاب البليغ المتماسك الشديد التأثير. انظر كتابيه:

-L'Etat séducteur, Ed: Gallimard, Coll: folio essais, Paris, 1997, P : 12-14.

- "حياة الصورة وموتها"، ترجمة: فريد الزاهي، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ٢٠٠٢، ص ٨٦ وما بعدها.

وانظر كذلك:

- شرف الدين ماجدولين: "بلاغة السلطة وسلطة البلاغة: قراءة في كتاب الدولة الجذابة لرجيس دوبري"، العلم الثقافي، السنة ٣٠، ٢٢ مايو ١٩٩٩.

(٣) صدر عن دار الطليعة، بيروت 2002.

(٤) في دراسة للباحث المغربي عبد السلام بنعبد العالي عن كتاب "الأدب والغرابة"، تحمل عنوان: "الأدب والميتافيزيقا"، يرى أن الغرابة تختصر مضمون رؤية عبد الفتاح كيليطو للوجود والكتابة "فالخروج عن المألوف يعني أساسا الخروج عما هو معتاد ومجتر ومكرور، عما لا ينفك عن الوجود خارج- العادة، إلى غير ما نحن عليه. إنه الخروج عن التطابق والهوية نحو ما هو مخالف، نحو الغريب الذي لا هوية تحده أو تحدده، ونحو الرحالة وعابر السبيل الذي يعيش في الهامش على حدود الفضاء". انظر:

- التراث والهوية، دراسات في الفكر الفلسفي بالمغرب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ٧٨.

(٥) الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٣٩.

(٦) دار أبو العلاء المعرى ومتاهات القول، دار توبقال للنشر، الدر البيضاء، ٢٠٠٠، ص ١١ وما بعدها.

(٧) لسان آدم، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي. دار توبقال للنشر. الدار البيضاء، ١٩٩٥، ص ٩.

(٨) لن تتكلم لغتي، مرجع مذكور، ص ٢٣-٢٤.

(٩) نفسه، ص ١٥.

(١٠) نفسه، ص ٢٩.

(١١) نفسه، ص ١٠٠-١٠١.

(١٢) نفسه، ص ٢٩.

(١٣) نفسه، ص ٢٩.

(١٤) يؤكد في أحد المواضع من مقدمة كتابه عن المقامات أنه يستعمل "النسق الثقافي بكل بساطة [بمعنى] المواضعة (الاجتماعية، الدينية، الأخلاقية، الاستيثيقية...) [التي] تفرضها، في لحظة معينة من تطورها الوضعية الاجتماعية، والتي يقبلها ضمنيا المؤلف وجمهوره، وهكذا يكون أفق النصوص المفردة والإنجازات الفردية هو "النص الثقافي" الذي يجعلها ممكنة، وفي الوقت نفسه يحد من مدى تساؤلاتها. وينتج عن ذلك أنه لا يمكن اعتبار أي نص مغلقا أو متوحدا، أو مصاغا من كتلة واحدة. إنه منفتح على نصوص أخرى، ومعرفيات أخرى، يدمجها في بنيته وتمنحه مظهرا مختلطا ومتجزئا. وليس للنسق الثقافي، بطبيعة الحال، وجود مستقل وثابت. إنه يتحقق في نصوص تداعبه أحيانا، وفي الحالات القصوى تشوّشه وتنسِّبه". را:- المقامات: السرد والأنساق الثقافية، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ٨.

(١٥) نفسه، ص ٦٧-٦٨.

(١٦) نفسه، ص ٧٢.

(١٧) نفسه، ص ٧٦.

(١٨) نفسه، ص ١٠٥.

(١٩) نفسه، ص ٩٤.

(٢٠) مرجع مذكور، ص ٨.

(٢١) يقول أحد الباحثين في هذا السياق: "تراهن مقاربات كيليطو على خصوصية نقدية إبلاغية تستهدف خلخلة نظام خطي، أفقي متعارف عليه... وإن الصياغة الأدبية لهذا المجال النوعي للخطاب النقدي، ليست وعاء أو مضمونا وسائليا للفكر، بل إنها وهي تنتقد المفاهيم ومحمولاتها، وعدم الاستسلام لحرفيتها، تفكك قضاياها وموضوعاتها، داخل اللغة التي بها تصوغها: إننا أمام كتابة مليئة بالمكر الحذر، إذ إنها لا تحيل على أية صورة سوى كتابتها الخاصة، كتابة صعبة الإمساك، متعددة ومنفلتة، بحكم انتهاكها لتشكيل نقدي ظل ثابتا، أي أننا أمام كتابة أدبية خارج المصطلح الأدبي لكنها في صميم السؤال الجمالي والأنطولوجي". انظر:
- محمد أزويتة: "الكتابة الأدبية خارج المصطلح الأدبي: مدخل لقراءة مشروع كيليطو النقدي"، مجلة فصول، المجلد ١٥، العدد ٤، شتاء ١٩٩٧، ص ١٨٦.

فصول . نت

محمود الضبع

raneemeldabh@hotmail.com

مواقع الأدباء الشخصية (١):

النشر الإلكتروني، الكلمة الإلكترونية، تقنيات التكنولوجيا المعاصرة ... محكات غدت تهيمن على الثقافة، وتعيد تشكيل مفهومها، وأدواتها من قبل ومن بعد، في عالم الاتصالات السريعة، والمتغيرات الأسرع، لجأ الكتاب إلى الشبكة الدولية للمعلومات لإتاحة الفرصة لأعمالهم أن تسبر أغوار العالم، وتخترق الحدود والحواجز، تنتشر أنى شاء لها الانتشار ..

وفيما يلي نسعى لتقديم قليل من كثير عن مواقع شخصية لأدباء عرب أتاحوا لنا فرصة الاطلاع على أعمالهم وامتلاك نصوصها، لمن شاء، من خلال شبكة المعلومات الدولية "الإنترنت"، غير أننا لم نلجأ للتصنيف أوالترتيب المنهجي أو التوزيع الجغرافي، فالهدف هنا التعريف ونشر المعرفة ليس إلا، ومن هذه المواقع:

- علي أحمد باكثير :

http://www.bakatheer.com

الهدف من إنشاء هذا الموقع هو التعريف بالأديب الشاعر الروائي المسرحي الراحل علي أحمد باكثير والتعريف بمؤلفاته ودوره الريادي في الشعر والرواية والمسرح بفرعيه الشعري والنثري وكذلك التعريف ببعض ما كتب عنه ليكون ذلك عونا للدارسين والباحثين الذين يرغبون في إعداد الدراسات والرسائل العلمية خاصة عندما يكون موضوع البحث التأريخ للأدب العربي المعاصر، وهو في الوقت نفسه حلقة وصل بين المهتمين بأدب باكثير على امتداد الوطن العربي والعالم أجمع.

- المتنبي

/http://almotanaby.ajeeb.com

موقع شاعر العربية الأعظم المتنبي، حيث تم ترتيب قصائد وأبيات المتنبي طبقا لترتيب اليازجي، والقصائد مرتبة أبجديًا بالقوافي والمطالع علاوة على الترتيب الزمني. كما يتضمن الموقع شروح اليازجي والبرقوقي والعكبري والمعري لكل بيت من أبيات المتنبي، بطريقة تمكن المستخدم من التنقل بين الشروح المختلفة لأي بيت، بيسر وسلاسة.

- الشاعر عبد الله البردوني :

/http://www.elmessiri.com

موقع الشاعر اليمني عبد الله البردوني، ويضم :تقديم– سيرة ذاتية– كتابات ودراسات – حوارات ومقابلات– شهادات أدبية– مختارات شعرية– مراثي– صور وذكريات– أغلفة وعناوين.

- الشاعر أحمد فؤاد نجم :

http://www.geocities.com/aboelngoom/poems.html

ويضم قصائد عديدة من شعره بالعامية المصرية، منها: هلال العيد - ح نغني -بهية - دور يا كلام-موال السمك-الخواجة الأمريكاني-شقع بقع-سلام للأرض-الشاعر الأكره-حرب الشعب - شجرة لو- على الأرغول- عدى الهوى- يا مصر- ضليلة فوق راس الشهيد- صرخة جيفارا - الجدع جدع - الثورة- البتاع .

- قاسم حداد:

/http://www.jehat.com

وهو موقع جهة الشعر الذي يشرف عليه الشاعر البحريني قاسم حداد، ويعد الموقع موسوعة للشعر العربي المعاصر باللغتين العربية والإنجليزية (سبق توصيفه في فصول نت العدد ٦٢)

- بدر شاكر السياب:

/http://www.jehat.com/ar/sayab

وهو أحد مواقع جهة الشعر، ويضم السيرة الذاتية للسياب وأعماله الإبداعية، وصوره وقصائد بصوته، وكتابات عنه.

- أحمد مطر:

/http://www.mybiznas.com/s1

موقع الشاعر أحمد مطر، ويضم السيرة الذاتية له ودواوينه، وصوره، وقصائد بصوته، وكتابات عنه، والحوارات التي أجريت معه، وآخر قصائده.

- موقع الشاعر أمجد ناصر :

http://go.to/amjadnasser

الشاعر الأردني أمجد ناصر (المشرف على القسم الثقافي في صحيفة "القدس العربي" منذ إصدارها في لندن عام ١٩٨٩)، يضم الموقع أبوابا ثابته على النحو التالي: عن الشاعر- للشاعر - قصائد- بطاقة- للاتصال.

ويحوي الموقع أعمال الشاعر: "مديح لمقهى آخر"، بيروت ١٩٧٩ - "منذ جلعاد كان يصعد الجبل"، بيروت ١٩٨١ - "رعاة العزلة"، عمان ١٩٨٦ - "وصول الغرباء"، لندن -الطبعة الاولى- ١٩٩٠ - باريس -الطبعة الثانية- ١٩٩٠ - "سُرَّ من رآك". لندن ١٩٩٤. "أثر العابر"، - مختارات شعرية- القاهرة ١٩٩٥. "خبط الأجنحة" -رحلات-، لندن، بيروت ١٩٩٦. "مرتقى الأنفاس"، بيروت ١٩٩٧.

- موقع شاكر لعيبي :

/http://www.geneva-link.ch/slaibi

ويضم أعماله الشعرية وكتاباته، وسيرته الشخصية، ودراساته، وأعماله الفنية والدراسات النقدية التي كتبت عنه.

- موقع عبد الوهاب المسيري :

/http://www.elmessiri.com

المفكر العربي الإسلامي عبد الوهاب المسيري. الذي بدأ مسيرته العلميه أستاذًا للأدب الإنجليزى فى جامعة عين شمس، و تخصص بعد ذلك فى الصهيونية و تواريخ الجماعات اليهودية. وتعد موسوعة اليهود واليهودية والصهيونية من أهم أعمال المسيري بعد أن اعتكف حوالي عشرين عامًا لإنجازها لتكون أول عمل متكامل في ثقافتنا العربية يتناول الجماعات اليهودية والحركات الصهيونية .وله المؤلفات الأدبية: الشعر الفلسطيني - العلمانية/ التحيز/ما بعد الحداثه- الأدب الإنجليزى ، بالإضافه إلى كتابة قصص الأطفال حيث صدر له العديد من المؤلفات الموجهه للطفل العربى .

- موقع محمد أسليم :

http://www.aslimnet.net

الكاتب المغربي محمد أسليم، ويضم: بطاقة تعريف - نصوص سردية- دراسات- مقالات- حوارات- إضاءات- جماليات- نصية موارد- مكتبات الموقع.

- موقع جبران خليل جبران :

/http://www.leb.net/gibran

ويضم أعماله التي تم جمعها للاطلاع والاحتفاظ ببعضها.

- محمد رياض الشوربجي:

http://mriyadh.8m.com

موقع الأديب محمد رياض الشوربجى، ورغم أن هذا الموقع خاص بكتاباته فإنه يمتاز بعرضه لعيون الشعراء والأدباء العرب، ويضم الأقسام التالية:

عيون : فنون وتسالي : أدب و شعر : موقع الأديب : محمد رياض الشوربجى

- زكي العيلة:

/http://zakiaila.com

موقع الكاتب القاص الفلسطيني زكي العيلة.

- عدنان كنفاني:

http://www.geocities.com/ana_kiyan/kanafani_home.html

الأديب والكاتب والصحفي الفلسطيني القاص عدنان كنفاني، من أعماله القصصية المنشورة في الموقع: حين يصدأ السلاح - قبور الغرباء - على هامش المزامير- أخاف أن يدركني الصباح، ومن الأعمال الروائية: بدّو (وهو اسم قرية فلسطينية تقع شمال غرب مدينة القدس) - رابعة، ومن أعماله المسرحيّة: مسرحية وطنية مونودراما بعنوان "شمة زعوط".

- كامل حسين المقهور:

/http://www.kamelmaghur.com

موقع الأديب الليبي الراحل "كامل حسين المقهور"، ويضم أعماله الإبداعية.

- الكاتب أسد دواره:

/http://storynet.netfirms.com

يتضمن الموقع بعض القصص الحديثة المنشورة للكاتب السوري أسد دواره باللغتين العربية والانكليزية.

- الكاتب والأديب عابد خزندار:

/http://www.abidkhazindar.com

موقع الكاتب السعودي عابد خزندار، ويضم الأقسام التالية: الصفحة الرئيسية- نثار- مجموعة مقالات متنوعة - حوارات - من رسائل القراء - إصدارات - حديث المجنون - المصطلح السردي - عن الكاتب .

- الأديب محمد الأحمد :

http://www.arabiancreativity.com/al-ahmed.htm

الكاتب القصصي العراقي محمد الأحمد، له:

جمرة قرار أبيض، قصص- بعد الجمر .. قبل الرماد، قصص- أربع وأربعون متوالية، قصص- حركة الحيطان المتراصة، رواية- ورد الحب.. وداعًا، رواية.

- موقع محمد حسن علوان:

/http://www.alalwan.com

موقع الشاعر السعودي محمد حسن علوان، ويضم أقسام: القصة- الرواية- القصائد - السيرة الذاتية، ويحوي الموقع قصائد الشاعر مرتبة ترتيبا تاريخيا حتي عام ٢٠٠٤.

- الشاعرة سعدية مفرح:

/http://www.saadiah.com/s

موقع الشاعرة الكويتية سعدية مفرح، ويضم أعمالها الإبداعية: آخر الحالمين كان. تغيب فأسرج خيل ظنوني. كتاب الآثام. مجرد مرآة مستلقية.

- الشاعرة سوزان عليوان:

/http://www.suzanne-alaywan.com

موقع الشاعرة اللبنانية سوزان عليوان، ويضم أعمالها الإبداعية الشعرية، وما كتب عنها، إضافة لأعمالها الفنية التي تنتمي للفن التشكيلي، ومن أعمالها المنشورة في الموقع: عصفور المقهى، لا أشبه أحدا، شمس مؤقتة، ولنتخيل المشهد.

- الشاعر وديع سعادة:

/http://www.geocities.com/wadih2

موقع الشاعر وديع سعادة، ويضم أعماله الإبداعية: ليس للمساء إخوة- المياه المياه- رجل في هواء مستعمل يقعد ويفكر في الحيوانات- مقعد راكب غادر الباص- بسبب غيمة على الأرجح- محاولة وصل ضفتين بصوت- نص الغياب- غبار.

- الشاعر فارس خضر:

http://www.fareskhedr.netfirms.com

موقع الشاعر المصري فارس خضر، ويضم الموقع دواوين الشاعر: كوميديا الذي مر من هنا- أصابع قدم محفورة، ودراسات فولكلورية: ميراث الأسي (دراسة في طقوس الموت ومظاهره في التراث الشعبي المصري)- طقوس الاسترضاء.

- الشاعر توفيق زياد:

/http://www.rannet.com/zayyad

ويضم قصائد له وقصائد بصوته، وأعمالا إبداعية أخري، ومعلومات عنه.

في الأعداد القادمة:

مواقع الأدباء الشخصية (٢).

مواقع الشعر والشعراء (٢).

المنتديات الأدبية.

شخصية العدد

إحسان عبّاس



إحسان عباس ... والنقد المق

عزا

إحسان عباس واستشراف النقد العر

ببليوجرافيا

إحسان عباس، بانوراما

عزا

إحسان عبّاس ...
والنقد المقارن

عز الدين المناصرة

١. مقدّمة :

عندما نقرأ كتابات إحسان عبّاس النقدية والبحثية، نجد لديه ميلاً واضحاً نحو ممارسة المقارنة بين النصوص وبين الوقائع المختلفة، لأنّه - كما أعتقد - وهو يقوم بعملية تشريح النص، أو الواقعة - لا يستطيع أن يعلن اكتمال النقد، إلاّ إذا استُوفى جانب المقارنة فيه. كما نشعر أن إحسان عباس، وهو يُقارن، يمارس متعة إشباع النص بالتحليل والتنوير. ويُساند هذا الميل لدى إحسان عباس، امتلاكه لثقافة واسعة في مجال معرفة النظريات الشعرية الأوروبية، إضافةً لامتلاكه معرفة اللغة الإنجليزية والموروث العربي القديم والحديث، لكنّ الملاحظة الأساسية على نقده المقارن، هي أنّه يَدخُل الممارسة النقدية المقارنة، دون أن يؤطّر هذه الممارسة نظرياً، فهو قليلاً ما يتحدث عن مناهج النقد المقارن أو (الأدب المقارن)، باستثناء إشارات سريعة، رغم معرفته بهذه المناهج بالتأكيد، فهو يمارس المنهج التاريخي الفرنسي في كتابه (ملامح يونانية في الأدب العربي) مثلا، دون أن يعلن عن منهجه. وهو يقرأ البيّاتي والسيّاب في ضوء المؤثرات الأوروأمريكية الشعرية، وفق خليط من المناهج الفرنسية والأمريكية والسلافية وحتى الألمانية في مجال النقد المقارن. وهو أيضاً يستخدم أفكاراً متناثرة، دون أن يعلن عن أي اختيار لمنهج من المناهج، رغم أنّ هذا الإخفاء، يُضرّ بتقويم تجربته في النقد المقارن، إذا عرفنا، أنه أوّل ناقد عربي - ربّما - يمارس المقارنة في مجال نقد الشعر الحديث، كما فعل في كتابه عن البيّاتي، ١٩٥٥، إذْ لم يكن النقد العربي الحديث، قد انتبه لمسألة التأثير والتأثر في مجال الشعر الحديث، آنذاك، لأن الشعر الحديث لم يكن قد حصل على الشرعية والاعتراف به.

- هناك منهجان شائعان في الدراسات المقارنة العربية:

الأول: المنهج التاريخي، حيث محاولات إثبات صلة التأثير والتأثر، وقراءة تاريخ هذه الصلات، وعقد مقارنات بين نصوص عربية ونصوص أجنبية، في إطار تقديم إشارات وتعليقات على أوجه التأثير والتأثر، وفق المنهج الفرنسي التقليدي، كما هو حال مدرسة غنيمي هلال في الأدب المقارن التي لعبت دوراً مهماً في ترسيخ المنهج التاريخي منذ عام ١٩٥٣، وحتى مطلع الثمانينات من القرن العشرين، وقد تأثر به معظم المقارنين العرب، فقد درس غنيمي هلال في

جامعة السوربون في باريس، وعاد إلى مصر، ليعمل أستاذاً للأدب المقارن في كلية دار العلوم، جامعة القاهرة، حتى وفاته عام ١٩٦٨.

الثاني: منذ أوائل الثمانينات، ظهر تيار جديد من المقارنين العرب، لم ينفصل تماماً عن المنهج الفرنسي التاريخي، لكنّه بدأ ينفتح على دراسات التوازي Parallelism، التي تهتم بالموضوعات المتشابهة والأشكال المتشابهة، بعيداً عن مقولة التأثير والتأثر، أي أن الناقد المقارن يُمارس النقد أولاً للعملين المتشابهين، ثم يقرأ التوازيات أو المتشابهات بينهما، قراءة نقدية، وفق المنهج الأمريكي الذي لا يُركّز على دراسة المصادر، ولا يقبل دراسة إثبات التأثير الفعلي، ولا دراسات الاستقبال. وقد تجلّى هذا التيّار في أعمال مؤتمرات عُقِدَت في الجزائر ومصر والمغرب وسوريا، وفي ظهور بعض الأبحاث في هذا المجال. واللافت هنا، ذلك النشاط القوي للمقارنين العرب في الثمانينات، ثمّ الانكفاء نحو الصمت في التسعينات، رغم صعود ثقافة العولمة والتفاعل الثقافي والأدبي– في التسعينات– عبر وسائل الاتصال الحديثة.[1]

– لقد مزج إحسان عباس بين التيارين السابقين، ومارس المقارنة، دون أن يعلن اختيار منهج ما، بل لم يُصنّفه نقاد الأدب المقارن ضمن تيار المقارنة، رغم ممارسته المبكرة للمقارنة، والسبب في تقديري هو أنه أعلن أن هدفه الرئيس هو نقد الشعر الحديث. ثم برزَ منذ منتصف التسعينات ومطلع القرن الجديد، تيار يطالب بقراءة (التناصّ والتلاصّ)، انطلاقاً من فهم النصّ، على أنّه مزيج من طبقاتٍ لنصوص سابقة، نضيف إليها قِيَماً فنيّة جديدة. فالنصُّ لا يبدأ من الفراغ، ولا ينطلق من الصفر. لهذا يكون على النص الجديد أن يُحدث (اختراقاً) للنصوص السابقة. وقد تجاوز التناصّ مفهوم التلاصّ والاقتباس وغيرهما، نحو مفهوم الامتصاص والتحويل والإضافة والخرق. وهنا يشتمل مفهوم التلاصّ (أي ما يُعادل مفهوم السرقات الأدبية عند العرب)، على درجةٍ عليا من التقليد، وتليه درجات أعلى من التميّز الإيجابي، باتجاه الإبداع والتجديد. وكلُّ ذلك يتم من خلال قراءة النصوص من داخلها، ثم الانطلاق نحو الخارج، وليس العكس. ورغم أن إحسان عباس، قد اطّلع على أفكار هذا التيار، المتأثر بالبنيوية الفرنسية منذ أوائل الثمانينات، إلاّ أنه كان يتجاهل هذا التيار، تجاهل العارف، رغم إشارته السريعة إلى مفهومي، داخل النص وخارج النص، حيث أطلق عليهما مصطلحي: (المنفذ الداخلي) و(الخارج).

ونقدّم فيما يلي أولاً– أحد كتب إحسان عباس، التي تمارس النقد المقارن، دون إشارة لمنهجه، لكنّ منهجه– كما هو في تطبيقاته– منهج تاريخيّ واضح، لأن طبيعة الموضوع مثلاً، قد اقتضتْ ذلك، أعني كتاب: ملامح يونانية في الأدب العربي.

٢. ملامح يونانية في الأدب العربي (القديم):

صدر هذا الكتاب عام ١٩٧٧، وفي مقدمة الطبعة الثانية عام ١٩٩٣، أشار إحسان عباس إشارةً سريعة إلى أنّ القرّاء: (قد يرغبون في الاطّلاع على هذا اللون من المقارنات). وفي التمهيد وهو بعنوان (نظرة في مصادر هذا البحث)، يقرر إحسان عباس– كما يقول– عدّة حقائق:

١. أية إشارة صغيرة في كتاب كبير، لا علاقة له بالثقافة اليونانية، قد تكون ذات أهمية بالغة في لفت نظر القارئ إلى حقيقة كبيرة.

٢. لم ينتظر عهد الترجمة عند العرب، مجيء المأمون، ولا كان وليد رغبته الجارفة في الثقافة الهيلينيّة، وإنّما قد بدأ قبل ذلك بكثير، في فترة الدولة الأمويّة (بين سنتي ١٠٥– ١٣٢)، والشواهد على ذلك كثيرة.

٣. برزت ظاهرة المنافسة بين أنصار الثقافة الفارسيه وأنصار الثقافة اليونانية، ففي المرحلة الأولى، تغلب أنصار الثقافة الفارسية. وتمثل الصرخة التي أطلقها ابنُ الداية- الذي كان هو وأبوه من محبّي الثقافة اليونانية- حلقةً في سلسلة تلك المنافسة بين أنصار الثقافتين.[٢]

وتعالج دراسة إحسان عباس: الشعر المترجم. وتحوير الحكم النثرية في صور شعرية، وتشكيل الأدب السياسي في قوالب وصور أدبية، واللقاء على مستوى الأمثال والخرافات والأساطير بين الأدبين، ومن ثمّ يعالج الباحث مصادرها في أربعة أقسام كبرى، نختصرها فيما يلي:

١. مصادر الشعر: يرى الدكتور عباس أنّ ترجمة كتابي الشعر والخطابة لأرسطو، احتويا على نماذج منسوبة للشاعر أُوميروس. كذلك وُجدتْ هذه النماذج الشعرية في كتاب (تحقيق ما للهند من مقولة) وكتاب (الآثار الباقية) للبيروني، فهي تشكل مصدراً من مصادر الشعر اليوناني والأساطير اليونانية. وقد كان المترجمون العرب، يميّزون بين (الأقوال الشعرية) و(الأقوال الحكمية). كما وصلتنا بعض الأشعار المنسوبة لهوميروس من خلال كتاب (منتخب صوان الحكمة)، وعنه نقل الشهرستاني بعضها، في المِلَل والنِحَل. وكانت هذه الأقوال الشعرية، تعرف باسم (الأقوال المناندريّة)، نسبة إلى شاعر يوناني اسمه مناندر- Menander. ولدى ابن هندو، فصل من الأقوال الشعرية في كتابه (الكلم الروحانية في الحكم اليونانية). كذلك نجد بعض المُقطّعات الشعرية الخمرية في كتاب (قُطب السرور) للرقيق القيرواني.

٢. مصادر الحكم النثرية: يقول إحسان عبّاس إنّه ليس من هدف هذه الدراسة، البحث في الحكم النثرية، ولكن التعرف إلى مصادرها يعدّ أمراً ضرورياً، حين استغلت في الصور الأدبية العربية.[٣] ونجد هذه الحكم النثرية في مؤلفات الجاحظ، وعيون الأخبار لابن قتيبة، والعقد الفريد لابن عبد ربّه، والمجتنى لابن دُريد، ومحاضرات الراغب الأصفهاني، والتذكرة الحمدونية لابن حمدون، كذلك ذكرها: أسامة بن مُنقذ والزمخشري وأبو الحسن العامري والطرطوشي وابن هذيل الأندلسي. ويقول عبّاس إنّه إذا تجاوزنا هذه المصادر الأدبية والسياسية، بحثاً عن المصادر الأصيلة لتلك الحكم، فسوف نجدها فيما يلي: ١. كتاب نوادر الفلاسفة لحنين بن إسحق. ٢. مُنتخب صوان الحكمة لأبي سليمان المنطقي. ٣. الكلم الروحانية في الحكم اليونانية لأبي الفرج ابن هندو. ٤. الحكمة الخالدة لمسكوية. ٥. مختار الحكم للمبشر بن فاتك. ٦. الأحاديث المطربة لابن العبري. ٧. نزهة الأرواح لشمس الدين ابن محمود. إضافة إلى ذلك: الكتب المؤلفة في تراجم الحكماء، مثل: كتاب ابن جلجل، وطبقات الأمم لصاعد الأندلسي، وتاريخ الحكماء للقفطي، وعيون الأنباء لابن أبي أصيبعة، ومخطوطه كوبريللي، وطبّ النفوس لابن عقنين: (وهو مؤلف بالعربية مكتوبٌ بحروف عبرية، وقد حقق فيه الأستاذ هالكن فصلاً من أقوال الحكماء، وعليه كان اعتمادي في هذا البحث)، كما يؤكد عبّاس.[٤]

٣. مصادر الفكر السياسي: يكرر الدكتور عباس بعض المصادر السابقة، ويُشير إلى بعض الرسائل السياسية في (مقالات فلسفية قديمة) لشيخو، وفي الأصول اليونانية للنظريات السياسية في الإسلام، تحقيق عبد الرحمن بدوي.

٤. مصادر الخرافات والأمثال: هناك ثلاثة أنواع من المصادر- يقول عباس- هي: أ. كتب الحيوان (الجاحظ والدميري). ب. كتب الأمثال (حمزة الأصفهاني والثعالبي والإبشيهي). جـ. كتب الأدب (ابن عبد ربه، الراغب الأصفهاني، ابن الجوزي، ابن هندو، ابن بطلان والقفطي).

- وفي الفصل الأول من الكتاب، يفترض الدكتور عباس أنّ العرب لم يترجموا شعراً يونانياً، ومن ثمّ لم يتأثر أدبهم بذلك الشعر، وهو يقدّم ثلاثة أسباب لهذا الافتراض:

١. أنّ العرب، كانوا يرون لهم في شئون الشعر والبلاغة والفصاحة، تفوّقاً يُميّزهم عن سائر الأمم.
٢. أنّ الأدب اليوناني، سواء أكان ملحمياً بطولياً أو مسرحياً، كان يتكئ على تراث وثني، يتعارض تماماً والتوحيد (الإسلامي) الصارم.
٣. لمّا كان عصر الترجمة قد واكب ظهور الشعوبيّة التي تعيب على العرب تخلّفهُم، لم يشأ هؤلاء العرب، أن يُقرّوا بحاجةٍ إلى معرفة ما لدى الأمم الأخرى من أدب، فهذا يسلبهم أبرز أنواع التفوق، أي الميدان الأدبي.(٥)

ويؤكّدُ الدكتور عباس أنّ المترجمين والمعلّقين العرب: (يونس بن متّى والفارابي وابن سينا وابن رشد وحازم القرطاجّني)، حين ترجموا أو علّقوا على (كتاب الشعر) لأرسطو، قد عجزوا عن فهم مصطلحاته وقواعده وأحكامه. وفي عصر الترجمة قرّر الجاحظ أن (الشعر لا يُستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل) وأنّ (فضيلة الشعر مقصورة على العرب)، ومثل هذا المبدأ -يقول الدكتور عباس- (يُنفّر الناس من ترجمة الشعر إلى العربية)(٦)، ولكن حنين بن إسحق، (في عصر الجاحظ نفسه)، سُمع ذات مرّة يُنشد شعراً بالرومية لأوميروس رئيس شعراء اليونان. وينقل عبّاس عن الفارابي، قوله إنّ العرب يُعنون بنهايات الأبيات، أكثر من سائر الأمم الأخرى، وأنهم يجعلون التلحين أو النغم المرافق للإنشاد، جزءاً من الشعر نفسه، بينما تفعل ذلك بعض الأمم الأخرى. ويتطرق الفارابي إلى أن القول، إذا تمّت فيه عناصر التخييل، ولكنه لم يبن على وزن وإيقاع محدّد، فهو ليس (شعراً)، وإنّما هو (قول شعري). ويقارن الفارابي بين الوزن في الشعر العربي والشعر اليوناني، فيرى كلاً منهما قائماً على وحدات، تعرف عند العرب بالأسباب والأوتاد، وعند اليونانيين بالمقاطع والأرجل، وأنّ اليونان انفردوا بين الأمم، بأن خصصوا لكل موضوع وزناً مستقلاً. وقد عدّ الفارابي من أنواع الشعر اليوناني -يقول عباس- ثلاثة عشر نوعاً، منها: ١. الطراغونيا. ٢. ديثرمبي. ٣. قوموذيا (Comedy). ٤. أفيقي (Epic). ٥. ريطوري (Rhetoric). ٦. أيامبو (Iambus). وفي المائة سنة التي تلت وفاة الفارابي، ازداد الاهتمام بأدب الحكمة اليوناني، لكن طبيعة الشعر المترجم، كانت شديدة الشبه بالأقوال الحكمية. من هنا يتبيّن لنا -يقول الدكتور عبّاس- أنّ (طلاّب الثقافة اليونانية، وقعوا في دائرتين مغلقتين، فهُم إمّا عرفوا منزلة اليونان في الشعر، وبعض النماذج الشعرية، عن طريق كتابي أرسطو، وما حولهما من شروح، وإمّا عرفوا أقوالاً شعرية -غير دقيقة النسبة- لا تفترق كثيراً عن الحكم)(٧). أمّا عن البيروني في كتابيه: (تحقيق ما للهند من مقولة) و(الآثار الباقية عن القرون الخالية)، فيقول عباس، إنّ البيروني، لم يسبقه أحدٌ إلى ربط الأدب اليوناني بالأسطورة اليونانية، وهو لم يحاول أن يُسخّر حكمة اليونان وأدبهم، في سبيل خدمة التوحيد. وقد أتقن البيروني اللغة السنسكريتية، حيث أجرى مقارنات بين الهنود واليونان والعرب؛ وتحدّث عن علم العروض عند الهنود. ثمّ أشار الدكتور عبّاس إلى (كتاب الشفاء) لابن سينا، الذي وصفه ابن الأثير على النحو التالي: (كأنّه -أي ابن سينا- يُخاطب بعض اليونان)(٨)، وعن كتاب (الشفاء) ينقل حازم القرطاجنّي في (منهاج البلغاء وسراج الدباء)، تصوّرات ابن سينا للشعر اليوناني، لكنّ القرطاجنّي، يضيف إلى ما قاله الفارابي وابن سينا، ثلاثة مفهومات أخرى، يُحدّدها الدكتور عباس، وهي:
١. أنّ الشعر اليوناني، يرتكز إلى الأساطير والخرافات التي تفترض وجود أشياء، لاحظّ لها من الواقعية.
٢. أنّ الشعر اليوناني، يتكئ على خرافات، تشبه خرافات كليلة ودمنة، وخرافة (ذات الصفا) التي ذكرها النابغة الذبياني.
٣. أنّ لهم طريقة خاصة في الشعر، يذكرون فيها انتقال أمور الزمان وتصاريفه وتنقله.(٩)

- وفي الفصل الثاني من الكتاب: (أوميروس الشاعر والموروث الأوميريسي عند العرب)، يُسمّي الدكتور عبّاس، شعراء اليونان الذين عُرفوا لطلاب الثقافة الإغريقية، وهم: إيسيودس، بندارس، سيمونيدس، سوفقليس، أوريبيدس، قاقلس، مارقس ... وغيرهم، لكن لم يحتل أحدٌ لديهم مكانة عالية كالتي احتلها أوميروس، فهو (امرؤ القيس اليوناني)، فقد كان يجمع الشعر إلى الحكمة، والمفاجئ هو أنه يؤخذ من بعض الحكايات أنّه (كان في الشعر في نظر بعض العرب من المقلّين)[١٠]. ويضيف الدكتور عباس: (لم تكن الشهرة التي نالها أوميرُس، مبنيّة بالدرجة الأولى على معرفة وثيقة بآثاره الشعرية، إذا نحن استثنينا من ذلك معرفة حنين المباشرة لشعره، فإنّ الأثرين العظيمين اللذين يُنسبان إليه، وهُما الإلياذة والأوديسة، لم يُترجَما إلى العربية)[١١]. وتندرج عند العرب، الأقوال الملحقة باسمه في ثلاثة أنواع: ١. أقوال ومواقف حكميّة، يشارك فيها سائر الحكماء. ٢. أشعار ثابتة النسبة له أو محتمل ثبوتها. ٣. أشعار نسبت له وهي لغيره. ويناقش الدكتور عباس، المصادر العربية التي تناولت هذه الأنواع، حيث يرى أن (استقطاب شخصية ما، عناصر متفرقة من شخصيات أخرى، وإبراز دور الحكيم، واختفاء شخصية الشاعر الملحمي، قد أفسح المجال لا لتُنسب إليه أقوال غيره وحسب، بل لتُضفى عليه صفات وخصائص، مستمدة من شخصيات أخرى)[١٢]. وأبرز الأمثلة على هذا الخلط، هو الخلط بين أوميروس وإيسوبيوس (إيسُوب). وتُضاف هنا مشكلة أخرى هي قلّة المعلومات التاريخية عن إيسوب، مما يُقلّل إمكانية المقارنة. ثمّ يقرأ الدكتور عباس أثر إيسوب في الشخصيات والأمثال العربية وقضية اللقاء بين آثار الشرق والغرب. وهو يرى أنّ شخصية إيسوب تلقي ظلالاً على بعض الشخصيات الجاهلية والإسلامية، وبخاصة في القرنين الأولين عن طريق الحوار، كما في حوارات القضاة مثل: الشعبي وشريح وإياس، فقد جاءت صورة الحوار متأثرة بالخرافة الجاهلية على ألسنة الحيوانات، مشابهة لحكايات إيسوب. أمّا شخصية لقمان، فيرى الدكتور عباس أنها: (تتطابق مع شخصية إيسوب، إلى حد كبير)[١٣]، وإذا كان أدب إيسوب، معروفاً لدى العرب في الجاهلية عن طريق اللغة الآرامية، وعن طريق نصارى الحيرة بالذات، فنحن نجد نماذج من الخرافات والأمثال الجاهلية، مضمّنة في أدب إيسوب، لكن الدكتور عباس يحذّر من أن بعض العناصر عند إيسوب، ترجع إلى أصول مشرقية، موغلة في القِدَم، وبخاصّة إلى أصول سومريّة. وهو يمثّل لذلك بثلاث قصص سومريّة:

١. قصة الحيوان الذي ذهب يطلب قرنين، فعاد مجدوع الأذنين.
٢. قصة البعوضة التي حطّت على ثور.
٣. قصة الثعلب الذي لم يستطع أن يَحصُل على عنقود عنب، فقال معزياً نفسه: هو حامض.

وفي خلاصة واثقة يقول الدكتور عباس: (فهذه الأمثلة تدلُّ على أنّ خرافات إيسوب ذات أصول موغلة في القِدَم، وأنّ منها ما هو مشرقي في أصله، وليس نتاجاً يونانياً خالصاً، وأنّ التلاقي بين آداب الشرق والغرب، كان أوسع نطاقاً)[١٤]. لقد تصوّر العرب الحيوانات تتكلم بلغة الإنسان في الهجاء والفخر، وأنّ الخرافات التي تهدف إلى العبرة، ومنها ما يبدو عربياً خالصاً، لا سِمَة فيه لمؤثرات خارجية. ثم يقدم الدكتور عبّاس قصصاً، تمثل نماذج لقاء القصة العربية بالقصة اليونانية. أمّا فن ترجمة الشعر الخمري اليوناني إلى العربية، فيرى الباحث أنّ الأندلس، اعتمدت على ما تُرْجِم من آثار يونانية في المشرق، ولكن الأندلسيين ترجموا كتاب أوروسيوس في التاريخ، وهو مليء بالأخبار والأساطير والأشعار اليونانية والرومانية. وقد نقل المترجم بعض الشعر الروماني إلى شعر عربي. أما في القيروان، فقد اشتهر علي بن أبي الرجال، المضطلع بالثقافة اليونانية، حيث يقول ابن رشيق إنّ من فضائل الشعر أن اليونانيين، إنّما كانت أشعارهم تقيّد العلوم والأشياء النفيسة والطبيعية التي يخشى ذهابها. ثمّ جاء المؤرّخ إبراهيم

الرقيق، المطّلع على الثقافة اليونانيّة، كما في كتابه (قُطبُ السرور)، فلأوّل مرّة يقدم لنا هذا الكتاب، أشعاراً مترجمة عن اليونانية في موضوع- الخمر. ويقدم الباحث قِطعاً من هذه الأشعار ويقارنها- كلّما أمكن- بنصوص لشعراء عرب في موضوع الخمر. ويخلص الدكتور عباس إلى القول إنّ هذه القطع: (تمثل نغمة جديدة في سياق الصلات بين الأدبين اليوناني والعربي، وتُشير إلى أن الترجمة اتّسَعَت لتشمل- الشعر الغنائي)[١٥]. ثمّ يشير الباحث إلى اقتباس عبد الحميد الكاتب، المعارف اليونانية في السياسة واستخدامها في رَسائله، فهناك تشابه بين رسالة عبد الحميد ورسائل أرسطو، حيث يعقد الباحث مقارنةً بين هذين العملين، ويصل إلى القول: (إنّ ميل عبد الحميد إلى التفنُّن والأصالة، لم يستطع أن يحجب مقدار حركته في الإطار الثقافي الموجود لدى الفرس واليونانيين)[١٦]. ويُعالِج الدكتور عباس موضوعاً آخر، هو (معارضة مراثي الحكماء للاسكندر في الأدب العربي) كنموذج للتأثر من زاوية المحاكاة، وخاصة لدى أبي سليمان المنطقي وتلامذته. فهناك رواية تقول إنّ الاسكندر توفي في العراق، ثمّ نقل إلى الإسكندرية ليُدفَن فيها. وقد تجمّعَ عدد من الفلاسفة والحكماء عند قبره، وقال كل منهم قولة في تأبينه. وقد تُرجِمَت هذه الأقوال إلى العربية قبل زمن حُلين بن إسحاق. ويبلغ عدد هذه الأقوال- ستة وستين قولاً، وهي عند سعيد بن البطريق، اثنان وثلاثون قولاً، وهي عند أبي سليمان المنطقي- في المختصر، ثلاثة وعشرون قولا. وهناك تفاوت في الصياغة بين العبارات، ويرجع عباس ذلك، إلى سببين:

١. اعتماد بعض المصادر على ترجمات سريانية أخرى، غير التي اعتمد عليها حُنين.

٢. ميلُ ناقلي هذه الأقوال، إلى تعريب الأسلوب المنقول، أي اختيار صيغة عربية أدبية له، وهذا ينقل القول المترجم إلى حيِّز جديد.[١٧]. ويرى الباحث أن هذه الأقوال، اكتسبت أهمية في الأدب العربي والسرياني والفارسي والتُركي، وشاعَت منذ القرن الثاني عشر الميلادي. ثم يعقد الباحث مقارنة بين رواية أبي سليمان المنطقي، وروايات أخرى لبعض هذه الأقوال. ثمّ يتحدّث الباحث عن إعادة صوغ الفكر السياسي اليوناني في أسلوب أدبي. وقد تمثّل هذا الجهد- كما يقول- في أمرين:

١. صياغة الحكمة السياسية الأخلاقية، في أقوال تسير بين الناس ويسهُل حفظها، كما فعل أبو الحسن الصفاني، في (الاستعانة على حسن السياسة).

٢. إعادة ترجمة الآثار اليونانية بأسلوبٍ رفيع، لكي تصبح نموذجاً أدبياً يحتذيه الكاتب. وكان من أوائل النصوص السياسية المنقولة إلى العربية، كتاب السياسة المنسوب لأرسطو. وقد كُتبت هذه النصوص لاحقاً، بأسلوب أدبي مسجوع.[١٨]

وفي موازاة حركة تحوير الأدب السياسي اليوناني إلى أسلوب نثري جزل مسجوع، ظهرت حركة نقل الأمثال والحكم من صورتها النثرية إلى نظم. وقد تمثّلت هذه الحركة- كما يقول عباس- في ثلاثة تيارات، سواءٌ أكانت الأصول يونانية أم فارسية:

١. تيّار يتمثل في ما قام به- أبان اللاحقي وسهل بن نوبخت وعلي بن داود، في نقل- كليلة ودمنة إلى الرجز، وفي نقل حِكَم الهند وغيرها. وهو تيار له حدود واضحة.

٢. تيّار لا حدود له، رأى في الحكم والأمثال ملكاً شعبياً، يستطيع من شاء أن يستمدَّ منه، وأن يتصرَّف به، حسبما يحلو له.

٣. تيار أشبه شيء بالانتحال، ويمكن أن نسميه اقتباساً أو تضميناً للحكم الأجنبية عن طريق الغوص العامِد في الثقافات الأجنبية. ونموذجه- كلثوم العتابي وصلته بالفارسية. ومنها أيضاً: أرجوزة أبي العتاهية (ذات الأمثال) التي قد تنتمي لهذا التيار، وقد تنتمي للتيار الأول.[١٩]

وفي نقل الحكم المنثورة إلى شعر- يرى الدكتور عباس، أنه لا يُمكن أن يطمئن المرء إلى قول حاسِم في أن هذه الحكمة أو تِلك، مأخوذة عن أصل يوناني. وقد تنسب الحكمة الواحدة، حيناً إلى

الفرس، وحيناً إلى اليونان، وتارةً إلى الهند، ثم تجدها، ذات أصول راسخة في البيئة العربية منذ عهود قديمة. ويقرر أن العرب، كانوا مشاركين في حضارة الشرق- قبل الإسلام وبعده- وأنّهم عرفوا الحكمة اليونانية قبل عصر الترجمة بزمن طويل. وخير شاهد على ذلك- كما يقول كتاب الأدب الكبير، وثيق الصلة بالفارسية وبكتاب يُدعى (أفستا). وهو يبيّن التماثل بين كثير من الحكم الفارسية وما نقله العرب من حكمة اليونان. ويقدّم الدكتور عباس أمثلةً مقارنة. ثم ينتقل الباحث إلى (صهر معاني الحِكَم اليونانية في الشعر العربي)، حيث رأى بعض النقاد أن أبا العتاهية في حكمته، كان تلميذاً للثقافتين الفارسية واليونانية، خصوصاً مراثي الاسكندر في بعض قصائده. كذلك تأثر بالثقافة اليونانية: صالح بن عبد القدوس، والأخطل والمتنبّي وغيرهم. ويرى الباحث أنّ أكبر عمل منظم في هذا الصدد، هو الرسالة الحاتمية في ما وافق المتنبي في شعره، كلام أرسطو في الحكمة، لأبي علي الحاتمي. وينتقد الدكتور عباس، الحاتمي على أنه: (كان يعتمد أبسط صور التشابه الظاهري، ليقيم علاقة بين الحكمة وبيت الشعر، دون أن يفتش بدقة عن الاختلاف الواسع بينهما)، كذلك (إيراد المعاني المتشابهة مع مراعاة تفريقها، كأنها عدّة معان مختلفة)[٣٠]، وهو أيضاً- أي الحاتمي- ينسب كثيراً من الحكم لأرسطاطاليس. ويوازن الباحث بين ما أورده الحاتمي من حكم، وبين ما أوردته المصادر العربية الأخرى، فيجد اختلافاً واضحاً. ويختتم بالقول حول صلة المتنبي بالأفكار الفلسفية: (لكن المتنبّي لم يكن مترجماً لتلك الأفكار والمصطلحات، وإنّما تمَثّلَ كلَّ ذلك على نحو فذّ، فكان شعره ثمرةً عجيبة لذلك اللقاء الثقافي)[٣١]. ثم ينتقل الباحث الدكتور عبّاس إلى فصل بعنوان: (اتّخاذ المقامة وعاءً للفكر الحِكمي والسياسي واليونانيين)، حيث يقرأ الأثر اليوناني في مقامات بديع الزمان، مثل: المقامة المضيرية. ويشير إلى كتاب (دعوة الأطبّاء) لابن بطلان، ففيه أثر كبير من المقامة بشكل عام، ومن المقامة المضيرية بشكل خاص. ثمّ يُقارن الباحث بين مقامات (دعوة الأطباء) و(مأدبة الحكماء) لأثنايوس النقراطسي. كما يشير إلى محاولة لسان الدين بن الخطيب في: (مقامة سياسية) و(كتاب الإشارة إلى أدب الوزارة)، حيث المزاوجة بين الشكل الأدبي العربي، والمحتوى الفكري اليوناني.

أمّا الفصل الأخير من كتاب الدكتور عباس، فهو بعنوان (ملاحظات على طريق الدراسة والمقارنة): يتساءل عباس: إذا وجدنا تشابهاً واضحاً بين أبيات من الشعر العربي، والشعر اليوناني، فكيف نفسّر هذا التشابه، ويورد عدّة أمثلة، منها:

١. الشاعر اليوناني: الحياة كالخمر، فإنّ القليل المتبقي منها، يحوّر حامضاً.

- الشاعر العربي: والعمرُ مثل الكاس، يرسبُ في أواخرها القذى.

٢. الشاعر اليوناني: عيّرتني بالشيخوخة (وقلتُ: إنها رديئة).

- الشاعر العربي: عيّرتني بالشيب (وهو وقارُ).

- وهنا يقرر الباحث بأن العرب بعد الفتح، انتشروا في عالم تغلب عليه الحضارة الهلنستية، والثقافة الكلاسيكية، وأنهم ورثوا مؤسسات وأصولاً ثقافية ومناهج تعليميّة، ولهذا كان ظهور المشابه أمراً يكاد أن يكون محتوماً[٣٢]. ويقدّم الدكتور عبّاس، أمثلةً على ذلك، نوجزها فيما يلي:

١. اعتقد العرب- مثلما اعتقد اليونان، أن الشعر (ديوانهم). ولهذا كان اليونانيون، يرون أن أوميرُس، هو نموذج التراث، ولم يحد العرب عن هذا المعتقد. واعتقد الفريقان أن الشعر أداة التخليد، وأن الشعر أداة للتسلية والفائدة والتعليم.

٢. لم يضع العرب واليونان، حدوداً فارقة في الشكل بين الشعر والنثر، بحيث يفترقان في الجوهر والأصل.

٣. قضية الطبع والصنعة في الشعر مشتركة.

٤. الصراع بين القدامى والمحدثين، شغل في الأدبين دوراً مهمّاً.

٥. أهمية الكتاب لدى اليونان والعرب.

٦. قضايا التناظر- الطبيعي والمجتلب- من تراث العالم الهلنستي: نبل المحتد أو شرف العلم: السيف أو القلم، الورد أو البنفسج، الشجاعة أو الحكمة، كذلك الأمر في الشعر العربي.

٧. الحب كالبطولة، من موضوعات الشعر في الشعرين اليوناني والعربي.

٨. كثير من طرق التعبير عن المواقف المختلفة في الحياة، ينتهج نهجاً واحداً: التعزّي بموت العظماء، والتعبير عن استشعار العجز.

٩. تشكّي الزمن في الأدبين.

١٠. موضوعات: الفتى والشيخ، أو اجتماع القوة والحكمة، أو الشباب والحلم، يلعب دوراً هاماً في الأدبين.

١١. المجازات: مجازات (القرابة)، وافرة في الأدبين، كذلك: مجازات الطعام والشراب، والحواس، ومجازات النحو والبلاغة. أما الافتراق. ففي مجازات الفقه والحديث عند العرب، ومجازات البحر والمسرح عند اليونانيين.

١٢. الإيجاز، هو معيار الإجادة في الأدبين.

١٣. اللقاء على مستوى الأساطير: التشابه بين الحكاية اليونانية، وقصص ألف ليلة وليلة العربية: وينقل الدكتور عباس- عن جرونباوم أوجه التشابه، وهي تصل إلى أحد عشر تشابهاً، لكن عباس، لا يوافق على رأي جرونباوم، بشأن هذه التشابهات: (صور التشابه التي عرضها غرونباوم، هي صور لتجارب متشابهة، في مجتمعين مختلفين، وبعضها يدلّ على أنه نتيجة ظروف طبيعيّة واحدة)[٣٣].

- وفيما يلي نقدّم ملاحظات، حول كتاب الدكتور عباس: (ملامح يونانية في الأدب العربي القديم):

أولاً: يُشير إحسان عباس إلى هدف الكتاب بوضوح، وهو المقارنة، ويؤكد ذلك في الفصل الأخير، حين يعقد مقارنات سريعة بين أدب اليونان وأدب العرب، لكنّه يتّخذ منهجية علاقة السابق (اليونان) باللاحق (العرب). وهو حين يتذكر مساهمة العرب في الحضارة الشرقية قبل الإسلام، يتراجع قليلاً، فيبحث عن (التماثُل) بين الأدبين. ورغم الإشارات السريعة لثقافة العرب قبل الإسلام، فإنّه لا يُعمّق هذه النقطة بالذات، مما جعل المقارنة، تؤكّد مقولة السابق واللاحق. ومع هذا فهو يشير إلى الأصول السومرية لبعض القصص، وهو يبالغ أحياناً في البحث عن أصول إغريقية غير مقنعة للمقامات العربية. وهو يرفض التشابه بين ألف ليلة وليلة والحكايات الإغريقية، ونحن نوافقه على ذلك. وهو يجري مقارنات موسّعة في الكتاب كلّه، دون أن يعلن أو يُناقش- مناهج ومدارس النقد المقارن من الناحية النظرية، ليحدّد منهجاً معيناً يطبقه، لكنه (في واقع الأمر)، أقرب إلى المنهج التاريخي الفرنسي في تطبيقات الكتاب.

ثانياً: يتعمّق كثيراً في استيفاء مقارنة الفكرة بغيرها، فرغم أنّ البحث، قد حدّد غايته بالمقارنة بين الأدبين العربي واليوناني، إلاّ أن الدكتور عبّاس يُلاحق الفكرة حتى نهايتها في آداب أخرى: كالفارسية والهندية، كما في موضوعات مثل: أوميرُس- الاسكندر- إيسوب، أو كما في موضوعات مثل: المقامات- عبد الحميد الكاتب- الخمريات ... الخ.

ثالثاً: يميّز بين المصادر الأصيلة والمصادر الثانوية، فيفضّل المصادر الأصيلة. وقد ظلّت دراسة المصادر في الأدب المقارن، منذ زمن طويل، تشكل محوراً رئيساً.

رابعاً: لديه براعة في التمييز بين درجات التأثير والتأثر، فهو مثلاً ينتقد الحاتمي في إرجاعه لبعض قصائد المتنبّي إلى أصول إغريقية، حيث لا ينكر تأثر المتنبي، لكنه يعترف بأصالة المتنبي. وهو ينتقد مبالغة الحاتمي في البحث عن التشابه الظاهري.

خامساً: خصّص مساحة واسعة لحقل الترجمة في الكتاب، فهو يقارن النصوص الأصلية بالنصوص المترجمة، وينتقد الاختلافات بين المترجمين والشُرّاح في نقل النص الواحد.

سادساً: تبقى ملاحظة قد تبدو شكلية، وهي ضرورة إضافة كلمة (القديم) إلى (الأدب العربي) في عنوان الكتاب.

٣. المؤثرات الأجنبيّة في شعر البيّاتي:

يُمَهّد إحسان عبّاس في دراسته النقدية لديوان أباريق مهشّمة، لعبد الوهاب البيّاتي بحديث عن مدرسة (التصويريين Imagists)، ليُثبتَ لاحقاً بالنصوص، تأثر البيّاتي بهذه المدرسة. فهو أولاً، يحدد خصائص المدرسة:

١. استعمال لغة الحديث، في الشعر، واختيار الكلمة ذات الدلالة الدقيقة.

٢. ابتكار نغمات جديدة، لتعبر عن حالات جديدة، وليس من الضروري التزام الشعر الحر دائماً.

٣. خلق صورة وفي هذا يقولون: نعم إننا لسنا رسّامين، ولكن نرى أن الشعر يجب أن ينقل الجزئيات بدقّة، ولا يتعلق بالعموميات المُبهمة.[٢٤]

– وقد ازدهرت هذه المدرسة في أمريكا وإنجلترا، بزعامة إزرا باوند، ثمّ الشاعرة إيمي لوول (Amy Lowell)، وإليوت. فهي تلتقي مع كثير من الشعراء الذين لم يؤمنوا بالتصويرية، مثل قول ييتس Yeats: (علينا أن نختار أسلوباً أقرب إلى الكلام، بسيطاً كأبسط أنواع النثر، كأنه صيحة تخرج من القلب). ثمّ يقارن الدكتور عباس بين البيّاتي والتصويريين، ليميّز الفوارق بينهما، فيورد قصيدة هيولم Hulme، وهي قطعة تصويرية، ويقارنها مع قصيدة (سوق القرية) للبيّاتي، فهو يقول إنه، منذ الخطوة الأولى، نجد البيّاتي يفارق التصويريين، بل هو يضع النقيض، لأنه نشأ يرى اللفظة جامدةً في اللغة العربية يقول عباس فالبيّاتي يتعمّد أن يردّ إليها حياتها ويجعلها ستاراً، تختفي وراءه معان كامنة. وتكاد هذه المعاني تمزّق اللفظة، حين تتجمع الإيحاءات وتكوّن للصورة أجزاءها، فالتصوير يضيف الدكتور عباس: (شيء مشترك بين البيّاتي وشعراء المدرسة التصويرية، لولا الخلاف في الغايات. أما في نثر أجزاء الصورة، فربّما لم يكن هناك فرق أبداً)[٢٥]. ثم يقارن بين قصيدة (سوق القرية) للبيّاتي، وقصيدة فلتشر Fletcher، وعنوانها (حيٌّ مكسيكي)، فيقرر أنّ القصيدتين بينهما تقارب شديد. فكلا المنظرين يُهيئ للشاعر مجالاً لالتقاط أجزاء كبيرة. وكلاهما يجمع في داخل الإطار الكبير، ما يحتويه منظر سوق القرية والحي المكسيكي. وهما يقفان بوجه خاص عند مناظر البؤس (الأكواخ الأطفال والرجال الذباب والحصان المتعفن)، لكن فلتشر يقول الدكتور عبّاس أدقُّ نقلاً لأجزاء صورته. ولا يقف التشابه بين البيّاتي والتصويريين، عند بعثرة الأجزاء، وبثّ الخطوط التي تبدو متباعدة في الصورة، وإنّما يتعدّى ذلك إلى مظاهر أخرى، أوضحها وجوداً، ظاهرة التكرار. وهنا يقارن الدكتور عباس بين قصيدة (مسافر بلا حقائب) للبيّاتي، وبين قصيدة إيمي لوول (مدينة الأوراق المتساقطة)، ومقطع (صورة سيّدة) لإيليوت. ويصل الدكتور عباس إلى خلاصة: (من كل هذا يتبيّن لنا أنّ بين البيّاتي والتصويريين، ملامح مشتركة، تجعل من البيّاتي في الشكل العام، شاعراً تصويرياً، وتجعل الصورة، قاعدة لقصيدته)[٢٦]. ثم يقارن الدكتور عباس بين البيّاتي وإيليوت Ellot: (فالبيّاتي واليوت يلتقيان أيضاً في ذلك التسجيل الفوتوغرافي لأجزاء الصورة. وخاصة الجانب غير المضيء منها. ويتعلقان بما يسمى التوافه، ومن هذه الأشياء الصغيرة يؤلفان

المنظر العام)[٢٧]. ويترجم الدكتور عباس مقطعاً من قصيدة لإليوت،[٢٨] ليقول إنها نفس طريقة التصويريين، وبها ترتفع الصور العادية إلى مرتبة الشعر. وهذه الطريقة هي التي تجعل من بودلير، شاعراً فذّاً في نظر إليوت: (يرفع بودلير تلك الصور إلى المرتبة الأولى من الصدق). وهذا ما يجعل الدكتور عباس يقول: (وإلى حدّ ما، حاول البيّاتي أن يحقق شيئاً من هذا الذي حققه بودلير. وخصوصاً في صور العبث والجهد الضائع التي استمدّها من تجربة الحياة اليومية. غير أن البيّاتي، يفترق عن بودلير في حقيقة اجتماعية هامة، فهو ليس شاعر مدينة، وإنما هو في صوره، ابن القرية، يرى نقائصها، ويحسُّ بآلام أهلها- وهو أي البيّاتي: (يلتقي وإليوت في لغة الحديث العادي، ثمّ ينشقّان معاً عن التصويريين في الإيحاء والرمز، وجعل حركة الصورة، ممثلة للحركة والخلجات النفسية، وإن كان البياتي أقلّ إغراباً من إليوت، وأقل احتفالاً باصطراع التيارات الخفية في الأعماق، وأبعد عن استكناه الدوافع الدينية، وأقل تأثراً بمدرسة الرمزيين الفرنسيين)[٢٩]. وسواءٌ تأثر البيّاتي بإليوت مباشرة أو بطريقة غير مباشرة يُضيف عبّاس: (فالمنهج العام لقصيدة إليوت، يؤثر في بناء قصيدة البيّاتي، وخاصةً في ارتكاز القصيدة على نوع من التلفيق الذي تزخر به الأساطير، والاقتباسات من الرواسب المحفوظة في هيكل القصيدة. فالاقتباس جزء أساسي من الشكل هنا، وليس عدواناً على أملاك الآخرين ومحصولات قرائحهم)[٣٠]. وفي مكان آخر من دراسته عن البيّاتي، يشير الدكتور عباس، إلى أنّ شخصية (الجوّاب)، أقرب إلى نفس البياتي، وهو في هذا أشبه بالشاعر أودن- Auden، فالرحّالة أو الجوّابَ، له صورة جلجامش وعوليس والسندباد، وكما هي عند دانتي وكولردج وأبي العلاء. وهناك التجواب الرمزي النفسي، عند جويس وكافكا، وفي قصيدة (الأرض الخراب) لإليوت، ودون كيخوته لثربانتس، فهو رمز للإنسان الضائع عند البيّاتي. وعند تأثر البيّاتي بأسطورتي بروميثيوس وسيزيف، اليونانيتين، أخذ البيّاتي من بروميثيوس (معنى العذاب)، ومن سيزيف (معنى التضحية الاختيارية). ويقرأ الدكتور عباس، مسألة اصطدام شخصيات البيّاتي، بالجدار بصفته حاجزاً للساكنين في المنفى، فأثناء استعمال البياتي للجدار، يبرز رمزان هما: (الموتى والتافهون): (ولفظة – التافهين في شعر البياتي تنظر إلى قصيدة إليوت، (الرجال الجوف)[٣١]، ثم يورد الدكتور عباس، مقطعاً من هذه القصيدة، ليقارنه بمقاطع من شعر البيّاتي. أما لفظة (الموتى) فيقول معلّقاً عليها: (ليس إطلاق لفظة- الموتى، على الأحياء من صنع إليوت، لأن اللفظة بهذا الاستعمال، قديمة، والمتنبّي يقول: نحن بنو الموتى)[٣٢]. وفي النهاية يرى الدكتور عباس أن قصيدة إليوت (الرجال الجوف)، ألقت ظلالها على قصيدة للبيّاتي، عنوانها: (الأوغاد).

– وفيما يلي بعض الملاحظات، حول دراسة عبّاس لديوان البيّاتي:

أولاً: لا نعرف حدود معرفة إحسان عباس عام ١٩٥٥، (أي حين كتب هذه الدراسة)، بالمنهجين: الفرنسي والأمريكي في النقد المقارن، وإذا كان يعرف، فلماذا لم يقدّم أية مقدمة نظرية عن الأدب المقارن، ولا نستطيع الجزم أنه كان يعرف عناصر المنهجين معرفة أكيدة. كما لا نستطيع أن نجزم أنه لم يكن يعرف مناهج الأدب المقارن، ولكن المؤكد أنه مارس منهج التوازي الأمريكي، كما هو أمامنا في تطبيقاته النقدية المقارنة في دراسته لشعر البيّاتي. والمؤكد أنه مارس المنهج التاريخي الفرنسي في كتابه (ملامح يونانية ...). والمهم هو ميله الواضح لأسلوب المقارنة، سواءٌ استخدمها بالمنهج، أو بغياب المنهج.

ثانياً: ما يؤكد استخدامه لنهج التوازي الأمريكي، هو استخدامه للمتشابهات التوازية، وعدم إصراره على إثبات التأثير والتأثر، مثل: مقارنته لقصيدة سوق القرية للبيّاتي بقصيدة فلتشر – الحيّ المكسيكي، ومقارنته لقصيدة- مسافر بلا حقائب، بقصيدة إيمي لوول- مدينة الأوراق المتساقطة. فالتشابه هنا وارد، أما التأثير والتأثر، فهو غير مؤكد.

ثالثاً: لا نستطيع الموافقة على مقارنة لفظ بلفظ، لنثبت التشابه أو التأثر بشكل غير مباشر، كما فعل الدكتور عباس لدى مقارنته لفظة: (الفارغون أو الجوف)، لدى إليوت، بلفظة: (التافهون أو الموتى)، لدى البيّاتي، ولكن يمكن أن نتفق على المعنى الإنساني العام لحالة الخراب الروحي المشترك في بعض قصائد الشاعرين، وهي لدى إليوت (تأمليّة)، ولدى البيّاتي (هجائية) للواقع.

رابعاً: الأرجح (وهو ما يُشير له الدكتور عباس)، أنّ البيّاتي تأثر بالطقس العام الذي أشاعه الشعر الأوروبي الحديث، من أثر في الشعر العربي الحديث في الخمسينات، إضافة لثقافة البيّاتي المحدودة آنذاك، عام (١٩٥٥) في مجال اللغة الإنجليزية وآدابها. كذلك تأثر البيّاتي بمترجمات الشعر الأجنبي إلى العربية. فهو- بتقديري- لم يكن يمتلك ثقافة عميقة في الأدب الإنجليزي- آنذاك.

٤. المؤثرات الأجنبية في شعر السيّاب

في كتابه (بدر شاكر السيّاب – حياته وشعره ، ١٩٦٩) ، يشير الدكتور عباس إلى أن السيّاب، في قصيدته (أهواء)، التي جاء فيها :

وبالحب والفاتنِ المستبدُّ … هواها بسه، يلعبان الورقْ
وكيف استكان الإله الصغيرُ … فألقى سهامَ الهوى والحنَقْ
رهانٌ رمى فيه غمّازتيهِ … وورد الخدودِ ونورَ الحَدَقْ

إنّما كان (السيّاب) يُترجم بعض قصيدة الشاعر- جون ليلي، عن الإنجليزية، المنشورة في: (The Golden Treasury – 1950 , P.44)[33]. لكن الدكتور عباس، لم يقدم، أوجه التشابه بين القصيدتين، وهو يستخدم تعبير: (يترجم السيّاب)، لأن السيّاب لم يذكر أنه يقوم بعملية ترجمةٍ لقصيدة أجنبية، أي أن الأمر لا يتعلق بتأثير وتأثر أو تشابه فقط، مثلما لا يتعلق باقتباس أوْ تحويل، بل هو نوع من أنواع الانتحال أو التلاصّ. وقد أورد الدكتور، النص الإنجليزي المقابل لهذه الترجمة، ولم يورد المقطوعة كاملة، لأنّ السيّاب ترجم بعض المقطوعة وليس كلها. وحين رجعت إلى منتخبات الكنز الذهبي (طبعة ١٩٥٣)، وجدت أن الدكتور، عباس حذف السطور الخمسة الأخيرة من المقطوعة، ووجدت أن عنوان القصيدة هو: (Cupid and Campaspe)[34]، ثم وجدت أن ما قاله الدكتور عباس حول ما يشبه الترجمة، هو أمر صحيح. وهذا يذكرنا بما فعله إبراهيم المازني، حين ترجم بعض القصائد الإنجليزية إلى شعر عربي موزون، ونسبها لنفسه، دون أن يذكر أنها مترجمة!!

وفي مكان آخر من الكتاب، يشير الدكتور عباس إلى بعض قراءات السيّاب العربية والأجنبية، فهو: (يطالع كتاب أحمد الصاوي محمد عن الشاعر الإنجليزي شيللي، ويحاول أن يتفهم بعض قصائد ذلك الشاعر في أصلها الإنجليزي. وقد بدأ ينفعل ببعض أفكار (الديوان الشرقي)، ويتعشق قصيدة لامرتين (البحيرة)، كما ترجمها علي محمود طه) ، فالسيّاب يقول في إحدى رسائله : (عن طريق علي محمود طه وأحمد حسن الزيّات في ترجماتهما لإلفريد دوفينيه ولامرتين ودي موسيّه وشيللي الإنجليزي، أعجبت بالشعر الغربي، وأخذت في مجاراته، وحاولت أن أقرأ الشعر الإنجليزي، بعد الإستعانة بالقاموس عشرين أو ثلاثين مرة في القصيدة الواحدة)[٣٥]. كما يشير الدكتور عباس إلى قصيدة السيّاب (في يوم عابس)، المكتوبة عام ١٩٤٦، وأخرى بعنوان (زهرة ذاوية)، حيث تبدو القصيدة: (وكأنما هي ترجمة أو معارضة – لقصيدة إنجليزية)[36]. ويكتب السيّاب قصيدة طويلة، قيل إنّها تناهز ألف بيت، متأثرة بقصائد بودلير في (أزهار الشرّ)، أهداها

إلى روح الشاعر بودلير، وربما كتبت عام ١٩٤٤. وبعد خمس سنوات دراسية نال السيّاب شهادة (ب.ع) في اللغة الإنجليزية والأدب الإنجليزي من دار المعلمين العالية، حيث يلخص السيّاب- يقول عباس- حصيلة دراسته بقوله: درست شكسبير وملتون والشعراء الفكتوريين، ثم الرومانتيكيين، وتعرفت لأول مرة بالشاعر الإنجليزي جون كيتس، ولا يقل عن إعجابي بإليوت. ويعلق الدكتور عباس قائلا: إن دراسته للأدب الإنجليزي - على تبعثر أجزائها وسرعتها وضعف مستواها - قد فتحت نافذة يتطلع منها إلى غير الأدب العربي، أعني إلى الأدب الإنجليزي، والآداب الأخرى المترجمة إلى الإنجليزية، لكنّه إذا افتخر على بعض رفاقه العمّال، قال: **إنني قد قرأت معظم ما كتبه شكسبير في لغته الأصلية** - وأظن- يقول عباس- **إنّ المتخصصين في الأدب الإنجليزي من غير دار المعلمين لا يقولون إنّهم قد قرأوا معظم شكسبير بلغته الأصلية- !!**[37]. وهو يتحدث - أي السيّاب - عن تأثره بالشعر الإنجليزي، حين كتب قصائد من الشعر الحر، ولكن الدكتور عباس يقول: (تمثل مقدمة السيّاب لديوانه أساطير عام ١٩٥٠، خلطاً صبيانياً وسطحية في فهم الشعر الإنجليزي)[38]. (لكن ديوان أساطير يصلح معرضاً لبعض المؤثرات، وقد كان هذا التأثير، مجرد إشارات عابرة أو تضمين)[39]. ثم يقارن الدكتور عباس بين إليوت والسيّاب، وبين (قصيدة الأرض اليباب) لإليوت، وقصيدة السيّاب (الأرض اليباب) منذ العنوان، لكن المقارنة كانت مجرد إشارات سريعة. ثم يشير إلى قصيدة (ملال) للسياب: (وأكيل بالأقداح ساعاتي)، وهي- يقول عباس- ترجمة لقول إليوت: (قدّرتُ حياتي بملاعق القهوة)[40]. ويقرر أيضاً أن السيّاب في قصيدته (القرية الظلماء)، قد قرأ قصيدة للشاعر الإنجليزي - Brides، التي يستشرف فيها السفن، ويتملكه الحنين إلى البحر. وكذلك يبدو تأثير ألفريد دي موسيه، وكيتس، في قصيدة السيّاب هذه. ويرى عباس أنّ السيّاب: (كان يستعير **الصور المترجمة ويدرجها في شعره، فيخفي مكانها على القارئ**)[41]. وحول مصادر **القصائد الطويلة** لدى السيّاب مثل: المومس العمياء - الأسلحة والأطفال - حفّار القبور - أنشودة المطر - فجر السلام - يُفسّر الدكتور عباس ذلك بقوله: إنّ السيّاب نشأ معجباً ببعض القصائد الطويلة الأجنبية مثل: بحيرة لامرتين، وثورة الإسلام لشيللي، والأرض الخراب لإليوت. ويشير أيضاً إلى بعض قراءات السيّاب: د.هـ لورنس، جوركي ، أهونبرغ، تشيخوف، نيرودا، ناظم حكمت، لكن السيّاب في وقت آخر، يعلن تفضيله شكسبير على ناظم حكمت، بل يصل إلى حد القول إن ناظم حكمت ونيرودا وأراغون وسيمونوف، (لا يبلغون جميعاً كعب شكسبير)[42]. والسيّاب في قصيدة (الأسلحة والأطفال)، اتكأ على الشاعر الفرنسي أراجون. ويؤكد الدكتور عباس على أنه: (من المحقق أن السيّاب، كان قد غرف من عيون إلزا لأراجون، وهي قصيدة ترجمها السيّاب، ونشرها في كرّاس مع قصيدة أخرى لأراجون، بعنوان (الأيام الضائعة). ولقصيدة عيون إلزا، عنوان فرعي هو (الحب والحرب). وهذا هو الموضوع الذي اتجه إليه السيّاب في قصيدته - الأسلحة والأطفال)[43]. ثم يقارن الدكتور بين القصيدتين، بالبحث عن أوجه التشابه من زاوية الموضوع. ثم يجد تأثيرات أخرى في نفس القصيدة من رواية روميو وجولييت، ومن قصائد إديث سيتول. وذات مرّة- يروي عبّاس- تصدّى السيّاب لمحمود أمين العالم، الناقد المصري، لأن العالم، أشار إلى تأثر السيّاب بإليوت، فكتب السيّاب: (وزعم الأستاذ العالم أنني أحذو حذو إليوت. كلا يا سيدي إن ما أكتبه، هو شيء من صميم التقاليد الشعرية العربية، ودونك أبا تمام، لتعرف كيف كان يستخدم التاريخ والأساطير، وشعر السابقين، وكل ثقافة، في شعره)[44]. كذلك قال كاظم جواد في نقده لقصيدة السيّاب وهي بعنوان: (لوركا): إنّ القصيدة، (جاءت تعبيراً عن تجربة لوركا بنفس أسلوب لوركا)[45].

وفي مكان آخر من الكتاب، يتعرض الدكتور عباس لصدور مختارات من الشعر العالمي، ترجمها السيّاب عام ١٩٥٥، ويشتمل الكتاب على عشرين قصيدة مترجمة عن الإنجليزية لعدد من الشعراء، من بينهم: إليوت، إزرا باوند، إديث سيتولْ، ستيرن سبندر، فلتشر، داي لويس، ولتردي لامير، لوركا، ريلكه، نيرودا، رامبو، بريير، وغيرهم. ويرى الدكتور عباس أن الترجمة، يعوزها أحياناً، قدر كبير من الفهم الدقيق للأصل، كما تفتقر إلى مستوى أسلوبي شعري، يراعى فيه، ما هو أبعد من نقل المعاني. وحين سُئل السيّاب بمن يعجب في الشعر، أجاب إنه معجب بالشعراء: هوميروس، ديلان توماس، شكسبير، دانتي، فرجيل، غوته، كيتس، سيتول، إليوت. ويعلق الدكتور عباس على كل هذا، أنّ للشاعرة الإنجليزية إديث سيتولْ منزلة هامة في نفس السيّاب، وأنّ السيّاب كان شديد الإعجاب بناظم حكمت، ولكن الدكتور عباس يقول: (تغير رأي السيّاب في ناظم حكمت إلى الضد، لا لأن ناظم حكمت شاعر يساري، بل لأن البيّاتي يتكئ عليه كثيراً ويحاكيه، ويحب أن يقرن اسمه، باسم ناظم حكمت)[٤٦].

وفي أحد فصول كتابه، وهو بعنوان (الينابيع الثقافية)، يرى الدكتور عباس أن السيّاب، وقع تحت تأثير كل من لوركا وسيتولْ، وأن السيّاب، أعجبه في الشاعر الأسباني، عمق تعبيره عن القسوة والموت، وقدرته الفذة في تصوير الواقع من خلال صور حسية مجسمة، وتلاعب بالألوان، وجمع للملامح المتباعدة في إطار شعري واحد، تتصل فيه المجسمات الواقعية بأخيلة غريبة طليقة، لا واقعية. ومع ذلك – يستدرك الدكتور عباس – فإن تأثر السيّاب بلوركا، لم يكن عميقاً، وهو يورد أمثلة مقارنة بين لوركا والسيّاب: فهو أي السيّاب – يلجأ إلى المحاكاة القياسية، كقول السيّاب: (والبرد ينثّ من القمر)، فقد استعاره من قول لوركا على لسان القمر: (افتحوا السقوف والصدور، لأدفئ نفسي، فأنا بردان). وكذلك محاولة السيّاب، التلاعب بالألوان في شعره، ويظهر ذلك في قصيدة (النهر والموت)، مقارنة بقصيدة لوركا: (مصرع أنطونيو الكامبوريو). وهنا يتوسّع الدكتور عباس في المقارنة. ثم ينتقل لإجراء مقارنة بين قصائد إديث سيتولْ، وبعض قصائد السيّاب المتأثرة بها، وهو يرى أن (علاقة السيّاب بالشاعرة أقوى وأعمق، فقد أعجبه في شعرها: (الفزع الذي تغلغل فيه بسبب الحرب وتفجير القنبلة الذرّية، ففي هذه المرحلة، قلّ احتفالها نسبيا بموسيقى الألفاظ)، كذلك كانت تجمعه بها رابطة أخرى، هي حاجة الاثنين إلى التركيز، وشغفها بترصيع القصائد بالدلالات الأسطورية)[٤٧]. ويقارن الدكتور عباس بين استخدامات السيّاب الأسطورية في مجموعته (أنشودة المطر)، وبعض قُصائد إديث سيتول، كما يقارن (الرموز المسيحية) و(رموز المطر) لدى السيّاب، وبعض مقاطع سيتول، بل يقول: إن السيّاب يترجم بعض أبيات الشاعرة، ويضمنها قصيدته – (رؤيا فوكاي)، كقوله: (والحياة كالفناء)، وهو مأخوذ – كما يقول الدكتور عباس – من قولها:

(Where life and death are equal)

ثمّ يُحدّد عباس هذه المؤثرات القادمة من إديث سيتول، بما يلي: (لعلّ قصائد: مرثية جيكور – مرثية الآلهة – من رؤيا فوكاي، أقوى قصائد الشاعر صلة بأثر إديث سيتول، لأنها تعد شاهداً على الاتباع الدقيق، وعلى الاستقلال في نطاق ذلك الاتباع. لقد عمد الشاعر إلى قصيدة الشاعرة (ترنيمة سرير)، وإلى (ثلاث قصائد في القنبلة الذرية)، فاستمد منها كثيراً من تصوراته، ومن الجو العام الصالح لمثل موضوعه، بل جاراها في بعض الرموز والعبارات، مقتبسة أو محوّرة)[٤٨].

– وفيما يلي بعض الملاحظات، حول قراءة الدكتور عباس للمؤثرات الأجنبية في شعر السيّاب:

أولاً: حسب الدكتور عباس، فإن السيّاب تأثر تأثراً مباشراً بالشعراء التالية أسماؤهم: جون ليلي، بودلير، إليوت، أراجون، لوركا، إديث سيتول ... أما الذين تأثر بهم بشكل عام، فهم: نيرودا، ديلان توماس، جوته، شكسبير، هوميروس، دانتي، وقصص جوركي و د.هـ لورانس، وفق ما ورد في بعض رسائله. وقد تتبع الدكتور عباس بعض المؤثرات بتوسع، مثل: أثر لوركا وإديث سيتول بوجه خاص، وأشار إلى بعض هذه المؤثرات بسرعة.

ثانياً: انتبه الدكتور عباس إلى أن أشكال التأثير والتأثر، قد استخدمتْ أساليب التحوير والاقتباس والترجمة في كتابات السيّاب الشعرية، فبعضها يقع في خانة (التناصّ) الطبيعي، وبعضها يقع في خانة (التلاصّ)، كما هو الحال مع ترجمة نصوص إنجليزية أو أجزاء منها، دون الإعلان عن أنها مترجمة.

ثالثاً: قرأ الدكتور عباس، الموضوعات الأسطورية الإغريقية في شعر السيّاب، بصبر وتمعن، لكنه لم يتوسع في قراءة طريقة التوظيف، حيث تصبح الأسطورة اليونانية أحياناً، مجرد ملصق استعراضي على جسد القصيدة، في شعر السيّاب، مما يجعلها عائقاً أمام القراءة.

رابعاً: يشكك عباس في بعض ادعاءات السيّاب، حول زعمه أنه (قرأ معظم شكسبير بلغته الأصلية!!)، وفي بعض أحكام السيّاب القطعية السلبية، حول بعض شعراء اليسار العالمي، ويربط ذلك بالسيرة الذاتية، أي بقضية انفصال السيّاب عن الحزب الشيوعي العراقي، فالسيّاب مثلاً كان - سابقاً - معجباً بناظم حكمت، ثم انقلب على هذا الإعجاب.

٥. المؤثرات الأجنبية في الشعر العربي القديم والمعاصر :

في كتابه (فن الشعر، ١٩٥٥)، يشرح إحسان عباس (نظرية المحاكاة) عند اليونان والغرب، ويشير إلى أنه رغم ترجمة كتاب أرسطو إلى العربية، (وهو أساس قاعدة المحاكاة)، فإن المحاكاة، لم تؤثر في الشعر العربي. وهو يشرح الأسباب: (لم تؤثر نظرية المحاكاة في قاعدة الشعر العربي، لا لأن العرب لم يفهموها فحسب، وإنما لأن إمكان انطباقها على الشعر العربي كان أمراً متعذراً أيضاً، فهي قد تبسط ظلّها على الشعر الدرامي والبطولي والديثرامب، ولكنها لا تستطيع أن تشمل أنواعاً أخرى، مثل: الكوميديا الإلهية وشعر وردزورث وقصائد المتنبي، وما جرى مجرى هذه الأنواع)[٤٩]. كذلك حين يتناول الدكتور عباس النظريات الكلاسيكية والرومانطيقية، يقرأ تأثيرها على النقد والشعر العربي، أو يقارن بين النظرية النقدية العربية القديمة، والنظريات الأوروبية. فالنظرية النقدية عند العرب - حسب الدكتور عباس - (كلاسيكية مُتشدّدة)، لأنّها تنصُّ كثيرا على: (روح الاعتدال في التعبير، وعدم الإيغال في الاستعارة وفي الخيال إجمالاً، وهي تعلي من مقام اللفظ على المعنى، أو الشكل على المضمون، وتحبّ الحصر والتقعيد، ولذلك يمكن أن يقال إنّ الشعر العربي في عصوره المختلفة، كان يتنفس في جو كلاسيكي خالص)[٥٠]. ويرى الدكتور عباس أن نظرية (عمود الشعر) في النقد القديم، أعطت لروح الكلاسيكية، صبغة لا يسهل التحلل منها. أما بعد ذلك، أي في العصر الحديث، فنحن نجد رومانطيقية واضحة المعالم في الأدب العربي الحديث، ومؤسسها هو جبران خليل جبران الذي: (كان رومانطيقياً إلى أطراف أصابعه، وصوره تكاد لا تفترق في شيء، عن شعراء الرومانطيقية بفرنسا وإنجلترا. وقد كثر تلامذة هذه المدرسة، سواء بتأثير من مدرسة المهجر، أو بمؤثرات من أوروبا، فإذا بها تعمّ البلاد العربية)[٥١].

ويقدّم الدكتور عباس قائمة بأسماء الشعراء والأدباء العرب الذين تأثروا بالرومانسية، مباشرة أو بشكل غير مباشر، ومنهم: التيجاني يوسف بشير، أبو القاسم الشابيّ، إلياس أبو شبكة، علي محمود طه، محمود حسن إسماعيل، فدوى طوقان، نازك الملائكة، عبد الوهاب البيّاتي، بلند

الحيدري، المنفلوطي، مصطفى صادق الرافعي، مي زيادة، توفيق الحكيم. وفي القسم الثاني من الكتاب يقارن بين مفهوم الخيال عند اليونان، ومفهومه عند العرب القدامى، ويقارن بين مفهوم العرب لوظيفة الشعر، ووظيفته عند اليونان، كذلك مشكلة الشكل والمضمون عند العرب واليونان.

أما في القسم الثالث، وهو بعنوان (فصل في نقد الشعر)، فيقدم الدكتور عباس مقارنات بين النقد والشعر الأوروبي وبين الشعر العربي: (سنختار فيما نختاره أمثلة من الأدب العربي، بعد أن طال ابتعاد القارئ عنه، ووقع في ظنه أنّ كثيراً من الآراء السابقة، ربما لم تنجح إلا في عالم الأدب الغربي وحده)[٥٢]، فهو يأخذ ما يُسمّيه- اتجاه رتشاردز وامبسون، في تتبع المبنى وقدرة القصيدة على النقل، ويطبقه على قصيدة المتنبي: (ليالِيّ بعد الظاعنين شكول)، وقصيدة أبي العلاء: (عللاني...). أما الاتجاه الثاني، وهو ما يُسمّيه اتجاه – مود بودكين وكنث بيرك وكارولاين سبيرجن، في دراسة الصور والرموز والنماذج العليا والمبنى الباطني في القصيدة، فيطبقه على قصيدة لذي الرمّة. ثم ينتقل إلى (الشعر الحديث!!)، فيطبق منهج هؤلاء النقاد على قصيدة (غلواء) للشاعر إلياس أبي شبكة، قائلاً في نهاية التحليل: (وحين جعلنا البحر رمزاً للعودة إلى الرحم، كنا في الحقيقة، نحاول أن نفيد من طريقة الآنسة مود بودكين في دراستها للشعر، في كتاب لها، عنوانه النماذج المثالية في الشعر)[٥٣]. وحين يناقش (أهمية الصورة) في النقد الغربي، يطبق على نماذج لامرئ القيس، وعلى نماذج من (الشعر الحديث!!) مثل: (قصيدة المساء) لإيليّا أبي ماضي، وقصيدة (وطن الفأس) لمحمود حسن إسماعيل، وقصيدة (أبا الهول) لأحمد شوقي، وقصيدة (أيتها الحالة بين العواصف)، لأبي القاسم الشابّي. وهو يناقش الصورة في هذه القصائد. وحين يتكلم عن (النمو العضوي في القصيدة)، يطبق مفاهيم النقد الأوروبي، كما عرضها في الكتاب على قصيدة الشابّي (النبيّ المجهول). وفي كتابه (من الذي سرق النار)، يدرس الدكتور عباس ديوان نازك الملائكة (عاشقة الليل)، حيث يشير إلى قصيدتها (صراع)، بقوله: (ليست إلا تحليلاً وبسطاً لقول الشاعر اللاتيني كاتوس: أنا أكره وأحب، ولقد تسألني لماذا؟. لست أدري، غير أنني أشعر بذلك وأتعذب بشعوري)[٥٤]، وحين يدرس ديوانها (شظايا ورماد)، يشير إلى التشابه بينها، وبين جيمس جويس: (وربما كان من أدق وجوه الشبه بين جويس والشاعرة المجدّدة، اتصال خيال كل منهما بالمسموع، أكثر من اتصاله بالمرئي)[٥٥]. وحين يدرس شعر فدوى طوقان، يقرأ قصيدة (إلى صورة) لفدوى، ويربطها بقصيدة للشاعرة الأمريكية هاريت مونرو، بعنوان (وداع)، من زاوية التماسك العاطفي، ويعلق قائلاً: (إن الأسى العميق في قصيدة الشاعرة الأمريكية، قد أصبح نوعاً من القوة التي تجعلنا نواجه ضروب الإخفاق مبتسمين. وهذا هو الشيء الذي لمحت ظلّه في قصيدتي فدوى: إلى صورة – في دروب العمر)[٥٦].

أما في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)، فيقرر الدكتور عباس أنّ (الروّاد العراقيين: نازك والسيّاب والبيّاتي، كانوا هم رسل الثورة الشعرية، بتأثير الشعر الإنجليزي، وكانت ثورتهم في شكلها الأوليّ تمثل تخلّصاً من رتابة القافية)[٥٧]، وهو يضيف أيضاً: (إنّ المصطلح الذي قبلته نازك في كتابها قضايا الشعر المعاصر، -وهو أيضاً الترجمة العربية للمصطلح الفرنسي vers libres - ليس حراً بالمعنى المطلق. فالفرنسيون يميزون بين: شعر متحرر، وشعر حر، وقصيدة نثرية، أو شعر منثور، ولكن الفصل الدقيق بين هذه الأشكال، بسبب طبيعة الأوزان في تلك اللغة، ليس متيسراً دائماً)[٥٨]. وهو يعلّق أثناء تحليل قصيدة نازك الملائكة، (الخيط المشدود)، وقصيدة البيّاتي (سوق القرية): (إنّ قصيدة نازك تذكرنا بقصيدة سويني بين العنادل لإليوت، من حيث البناء، فقصيدة إليوت تزاوج بين الرثاء والسخرية: رثاء البطل الحقيقي أجاممنون، والسخرية من البطل المزيف المضحك سويني، إلا أننا نعتقد- يقول عباس- أن نازك تأثرت بقصيدة إليوت، أو أنها كانت قرأتها، حين نظمت قصيدتها. أما قصيدة البيّاتي، فإنها رغم رفعها للراية الجهادية

الإليوتية على نحو ما، لا تتصل بمنـزع إليوت الشعري، ولا تحتذيه)[٥٩]. وحين يحاور نفسه حول البحث عن منهج في قراءة الشعر، لا ينفي الدكتور عباس، تأثير فكر العصر وثقافته وأيديولوجياته في الشعر، بل يطرح مجموعةً من الأسئلة: أين يقف الشاعر؟. هل هو ماركسي؟ أو هو ليبرالي؟. هل يؤمن بما تدعو إليه الوجودية من مبادئ؟. هل توغل في شعاب التحليلات النفسية الفرويدية، وآمن بسيطرة اللاوعي؟. هل أعجب بالسريالية، وآمن بتعطيل العقل الواعي- (Atomism)؟. ما هو الميدان العلمي المحبب للشاعر: علم الاجتماع أو الأنثروبولوجيا أو الفلسفة؟. ومن هو رفيقه المفضل: ماكس فيبر أم كلود ليفي شتراوس أم هيدجر؟. ما هي قراءات الشاعر: الروايات والقصص أو الدواوين الشعرية أو الكتب العلمية؟. وهل يفضّل في الشعر: إديث سيتول، أو إليوت، أو سان جون بيرس أو بابلو نيرودا أو ناظم حكمت؟.[٦٠]. أمّا حين يدرس إحسان عباس (الزمن في الشعر الحديث)، فهو يعتمد مفاهيم برجسون وهيدجر وبروست وجويس وفرجينيا وولف، للزمن، ويوظّف قول بيتر شون في دراسة له عن بودلير: (إنّ تجربة بودلير فيما يتعلق بالزمن، ذات أهمية أصيلة لفهم شعره في : أزهاز الشرّ، حتى ليمكن أن يقال إنها مفتاح لفهم ذلك الشعر). ويعلّق الدكتور عباس مقارناً: (وأكاد لا أتردد في أن أقول مثل هذا القول نفسه في كل شاعر من أصحاب الشعر الحرّ العرب، فإنّ موقف كل منهم من الزمن، هو الذي يعطي شعره سمة فارقة، ويحدد صلته بالحادثة، ويقرر مدى انتمائه، وطبيعة ذلك الانتماء)[٦١].

أمّا في فصل (الموقف من المدينة) من الكتاب، فهو يوظف تذمر، ألفريد دي فيني من (القطار)، ويفسره على أنه تذمر من اختلال العلاقة بين الزمن والإنسان، ويقارن بين صدمة دي فيني، وبين صدمة الشاعر في المدينة. لكن عباس يناقش رأياً يقول: إن الشاعر العربي الحديث، حين يحسّ بتضايقه من المدينة، ويتحدث عن الغربة والقلق والضياع، إنما يحاكي — مجرد محاكاة — شعراء الغرب، حين يضيقون ذرعاً بتعقيدات الحضارة الحديثة. فيعلق الدكتور عباس على هذا الرأي قائلاً: (أمّا أنّ الشاعر الغربي يعبر عن تضايقه من الحضارة الحديثة، ومن المدينة رمز تلك الحضارة، فأمر لا يحتاج توضيحاً أو مناقشة، أمّا أن الشاعر العربي الحديث، مقلّد له في هذا المجال، فأمر محوط بالشك الكثير، ذلك لأن المسألة لا تعدو أن تكون نسبية. لقد كان من باب المصادفة أن يكون عدد من الشعراء، قد جاءوا من الريف، فالصدام، إنما هو تعبير عن عدم الألفة بينهم وبين البيئة الجديدة لأسباب مختلفة)[٦٢]. وفي مكان آخر من الكتاب، يشير إلى التشابه بين تنظير رولان بارت حول اللغة الشعرية، وتنظيرات أدونيس. ويضيف الدكتور عباس متحدثاً عن مصادر أدونيس الشعرية: (بل إنّ أدونيس يستعير أحياناً لغة غيره، فيردد عبارة سان جون بيرس، ومن قبله بودلير، حين يقول: (الليل يتخثر)، وليس- أيضاً- قول أدونيس: (وفوق جثث العصافير تدب طفولة النهار)؛ إلا ترجمة تكاد تكون حرفية لقول سان جون بيرس أيضاً: (على هياكل العصافير القزمة، ترحل طفولة النهار). وكل ما أعنيه هنا: أنّ أشدّ الشعراء أصالة وتفرداً، يحور إلى موروث، ويقع في ما يسمّيه رولان بارت: (التذكر)[٦٣]. ويشير الدكتور عباس إلى موقف أدونيس من مدينة نيويورك في قصيدته النثرية (قبر من أجل نيويورك)، ويقارن صورتها بصورة العواصم العربية، كما وردت في رؤية أدونيس: (ليست نيويورك لغواً بل كلمة، لكن حين أكتب دمشق، لا أكتب كلمة بل أقلد لغواً، دال ميم شين قاف... كذلك بيروت، القاهرة بغداد، لغو شامل كهباء الشمس)[٦٤]. وبطبيعة الحال يقارن الدكتور عباس دائماً بين الأساطير اليونانية: (أورفيوس، بروميثيوس، عوليس، إيكار، سيزيف، أوديب)، وبين تجلياتها في الشعر العربي، بتعليقات سريعة. ويقارن أيضاً بسرعة بين الماركسية والسريالية والوجودية، كمرجعيات للشعر العربي الحديث.

- وفي كتابه (تاريخ الأدب الأندلسي)، يقرأ الدكتور عباس، (الخرجة) في الموشح الأندلسي. وهنا يمكن الإشارة إلى مقارنته (الخرجة) في الموشح الأندلسي، بأصولها أو ترجمتها بالإسبانية، (نقلاً عن جارثيا جومث)، حيث يضع الدكتور عباس، نصّ (الخرجة الأعجمية) بحروف عربية، ثم باللغة الإسبانية، ثم الترجمة العربية، وفيما يلي، خرجة أعجمية واحدة لابن عبادة شاعر المرية، مثالاً على ذلك:

١. مو سيدي ابراهيم - يا نوامن دلج - فنت ميب - ذي نخت - ان نن شنن كرش - ارم تب- جارمي أوب - ليجارت .

2. Meu sidi Ibrahim – ya nuemne dolje – vente mib – de nokhte – In mon,si non que'ris – ire'me tib – garme a ub – legarte .

٣. يا سيدي ابراهيم - يا إسماً حلواً - تعال إليّ - الليلة - وإلاّ. إن كنت لا ترغب - أجيء أنا إليك - آه - أخبرني أين - أجدك.(٦٥)

- هذه إشارات متفرقة حول طرائق المقارنة وأشكالها، لدى الدكتور عباس في مجال علاقة الشعر العربي القديم والمعاصر، بالمؤثرات الأجنبية .

٦. خُلاصة :

أولاً: لم يُعلن الدكتور عباس عن منهجه النظري في مجال النقد المقارن، باستثناء إشاراته السريعة في كتابه (ملامح يونانية في الأدب العربي)، لكنه مارس المقارنة بشكل فعلي كامل. وبطبيعة الحال، هناك عدة مناهج عالمية في مجال النقد المقارن، منها: الفرنسي والأمريكي والسلافي والألماني وغيرها، ولم يكن مطلوباً من الدكتور عباس أن يختار منهجاً من هذه المناهج، لأنه حدّد أهداف أبحاثه بالنقد الأدبي العام، لكنه عشق أسلوب المقارنة، أو ربما رأى أنه بدون المقارنة، لن يستكمل النقد حول النص أو الظاهرة الأدبية. لهذا نجده، يمارس المنهج الفرنسي التاريخي، كما فعل في (ملامح يونانية ...)، أو يمارس منهج التوازي الأمريكي، كما فعل في قراءته للبيّاتي والسيّاب ونازك الملائكة وفدوى طوقان، في بعض القصائد. واستخدم المنهج الفرنسي أحياناً، من زاوية إصراره على إثبات التأثير والتأثر، بل تتبعه بدقة متناهية، كما فعل مع أدونيس والبيّاتي والسيّاب. ولهذا يمكن القول، إنّ الدكتور عباس، مزج المنهجين الفرنسي والأمريكي معاً. ومع هذا كله، فهو يعتمد على خبرته الشخصية مع النصوص، وذوقه الشخصي وثقافته الواسعة.

ثانياً: يميز الدكتور عباس بين المصادر الأصلية والمصادر الثانوية، فيفضّل الأصلية، بطبيعة الحال. ويأخذ بمقولة السابق واللاحق، وفق الترتيب الزمني، كما فعل في (ملامح يونانية...)، وكما فعل في تحديد مصادر (السيّاب) الثقافية. وهو يناقش هذه المصادر مناقشة نقدية، ولا يستسلم لبعض الأفكار، فلديه شجاعة معرفية في مجال التشكيك ببعض الروايات، بعد مناقشة الاحتمالات المتعددة.

ثالثاً: أشار أكثر من مرّة إلى أشكال التأثير والتأثر، ومنها: الترجمة والتحوير والاقتباس، فالترجمة عنده، تأخذ معنى الانتحال، لأن الشاعر يترجم قصيدة أجنبية وينسبها لنفسه، دون الإشارة إلى مصدرها الأصلي، أو يترجمها شعراً عربياً، من أجل إبعاد الشبهة. ويتعمق الدكتور عباس في المقارنات بين النصوص سواءً أكانت شعرية أم نقدية، لاستخراج أوجه التشابه، ولكنه أحياناً، يكتفي بالإشارات السريعة.

رابعاً: لا يكتفي بالمقارنة بين النصوص، بل هو عادةً ما يشير في مقدمات الفصول في كتبه إلى المقارنات الثقافية العامة، كما فعل عند حديثه عن: الوجودية والسريالية والماركسية وغيرها، أو مثل تمهيده لمقولة الزمن في الشعر الحديث، بمناقشة مفاهيم الزمن لدى

الأوروبيين، أو تفريقه بين المفهوم الأوروبي للمدينة، والمفهوم العربي، كما فعل في كتابه (اتجاهات الشعر المعاصر).

خامساً: اهتم الدكتور عباس بالمؤثرات الأجنبية في كتابه (فن الشعر)، وأجرى مقارنة بين النظريات الأوروبية وبعض المفاهيم العربية، كما فعل مع (الرومانطيقية والكلاسيكية)، لكنّه لم يطبق نفس المنهج المقارن على النظريات الأخرى، (وهي كثيرة)، التي عرض لها في كتابه. وقد يلاحظ القارئ، قلة اهتمامه بتعميق المقارنة في كتابه (اتجاهات الشعر العربي المعاصر)، فهو يكتفي ببعض التعليقات المقارنة. وربّما يعود ذلك إلى أنّه سبق أن درس الإشارات المقارنة في كتبه الأخرى، حول بعض الشعراء.

سادساً: لم يدرج النقاد العرب، إحسان عباس، في إطار - (حقل النقد المقارن)، بل أدرج في تصنيف عام، هو أنه من (كبار النقاد العرب)، أي في مجال النقد الأدبي العام. ويعود ذلك — في تقديري — إلى ثلاثة أسباب هي:

أولاً: أنّ الصفة المهيمنة عليه، هي النقد الأدبي العام، إضافة لمجالاته الأخرى: المحقق والمؤرخ.

ثانياً: أنه مارس النقد المقارن مباشرة بدخوله إلى التطبيق، دون أن يعلن عن منهجه النظري في مجال النقد المقارن، رغم أنه مارس هذا المنهج فعلاً.

ثالثاً: لأنّه يمزج بين عدّة مناهج، ويعتمد الذوق الشخصي، المبني على ثقافته الواسعة في متابعة المقارنة.

مراجع وهوامش:

١. ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ط٣ ؛ المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء بيروت، ٢٠٠٢: ص ٣٢.

٢. إحسان عبّاس: ملامح يونانية في الأدب العربي، ط٢ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت- عمّان، ١٩٩٣- انظر: ص ١١-١٣.

٣. نفسه- ص ١٧.

٤. نفسه- ص ٢٢.

٥. نفسه- ص ٢٥-٢٦.

٦. نفسه- ص ٢٦.

٧. نفسه- ص ٣٤.

٨. نفسه- ص ٤١.

٩. نفسه- ص ٤٣.

١٠. نفسه- ص ٤٦.

١١. نفسه- ص ٤٧.

١٢. نفسه- ص ٦٥.

١٣. نفسه- ص ٧٣.

١٤. نفسه- ص ٨٠.

١٥. نفسه- ص ١١١.

١٦. نفسه- ص ١٢٦.

١٧. نفسه- ص ١٣١.

١٨. نفسه- ص ١٤٤-١٤٥.

١٩. نفسه- ص ١٥٣+١٥٥-١٥٦.

٢٠. نفسه- ص ١٨٠-١٨١.

٢١. نفسه- ص ١٨٧.

٢٢. نفسه- ص ٢٠٦.

٢٣. نفسه- ص ٢٠٧-٢١٤.

٢٤. إحسان عباس: من الذي سرق النار (خطرات في النقد والأدب)، جمعتها وقدّمت لها - وداد القاضي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت: ١٩٨٠- انظر: ص ٨١.

٢٥. نفسه- ص ٨٦.

٢٦. نفسه- ص ٨٩.

٢٧. نفسه- ص ٩٠.

28. **T.S Eliot** : Selected Poems , Faber and Faber limited , London , 1965, p-22.□

٢٩. من الذي سرق النار- مرجع سابق- ص ٩١.

٣٠. نفسه- ص ٩٢.

٣١. إليوت: قصائد مختارة- مرجع سابق- ص ٧٧.

٣٢. من الذي سرق النار- مرجع سابق- ص ١٢٠.

٣٣. إحسان عباس: بدر شاكر السيّاب- دراسة في حياته وشعره، ط١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩- انظر: ص ٦٨-٦٩.

34. **F.T. Palgrave's**: The Golden Treasury – revised, enlarged and brought up to date by: Oscar Williams, A Mentor book published by: The New American Library, First printing, August, 1953, p-26.

٣٥. بدر شاكر السيّاب- حياته وشعره- مرجع سابق- ص ٧٢.

٣٦. نفسه- ص ٧٩.

٣٧. نفسه- ص ١٢٣- ١٢٥.

٣٨. نفسه- ص ١٣٥.

٣٩. نفسه- ص ١٤٥.

٤٠. إليوت: قصائد مختارة- مرجع سابق- ص ١٣.

٤١. بدر شاكر السيّاب- حياته وشعره- مرجع سابق- ص ١٤٥.

٤٢. نفسه- ص ١٧٦.

٤٣. نفسه- ص ١٨٤.

٤٤. نفسه- ص ٢٣٢.

٤٥. نفسه- ص ٢٣٤.

٤٦. نفسه- ص ٢٤٧.

٤٧. نفسه- ص ٢٥٤.

٤٨. نفسه- ص ٢٥٨.

٤٩. إحسان عباس: فن الشعر، ط ٢، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمّان، ١٩٩٦- انظر: ص ١٩.

٥٠. نفسه- ص ٤٢.

٥١. نفسه- ص ٤٦.

٥٢. نفسه- ص ١٧٤.

٥٣. نفسه- ص ١٩١.

٥٤. نفسه- ص ١٧٤.

٥٥. من الذي سرق النار- مرجع سابق- ص ١٧٧-١٧٨.

٥٦. نفسه- ص ١٩١.

٥٧. إحسان عبّاس: اتّجاهات الشعر العربي المعاصر: ط ٣، دار الشروق، عمّان، ٢٠٠١- انظر: ص ١٨.

٥٨. نفسه- ص ٢٦.

٥٩. نفسه- ص ٤٤.

٦٠. نفسه- ص ٥١.

٦١. نفسه- ص ٦٧.

٦٢. نفسه- ص ٨٩-٩٠.

٦٣. نفسه- ص ١١٢.

٦٤. نفسه- ص ١٠٧.

٦٥. إحسان عباس: تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والمرابطين، ط ٧، دار الثقافة، بيروت (د.ت)- انظر: ص ٢٣٩-٢٤٠.

المراجع:

- عباس، إحسان: ملامح يونانية في الأدب العربي، ط٢، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، عمّان، ١٩٩٣.
- عباس، إحسان: من الذي سرق النار (خطرات في النقد والأدب)، دراسات ومقالات جمعتها وقدّمت لها – وداد القاضي، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
- عباس، إحسان: بدر شاكر السيّاب- دراسة في حياته وشعره، ط١، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩.
- عباس، إحسان: فن الشعر، ط٢، دار صادر، بيروت، ودار الشروق، عمّان، ١٩٩٦.
- عباس، إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، ط٣، دار الشروق، عمّان، ٢٠٠١.
- عباس، إحسان: تاريخ الأدب الأندلسي- عصر الطوائف والمرابطين، ط٧، دار الثقافة، بيروت، (د.ت).
- الرويلي، ميجان والبازعي، سعد: دليل الناقد الأدبي: ط٣، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ٢٠٠٢.

إحسان عباس واستشراف النقد العربي الجديد

فخري صالح

يمثل إحسان عباس واحدا من عدد قليل من النقاد العرب، في النصف الثاني من القرن العشرين، الذين لم يتعصبوا لنظرية، ولم يمنعهم اطلاعهم الواسع على التراث أن ينصتوا إلى دبيب التغير في الحياة الثقافية العربية، ويتحمسوا للجديد المتحول الذي بدأ يشق طريقه في نهاية أربعينيات القرن الماضي. كما أن عمله الأكاديمي، في جامعات عربية عديدة، لم يصرفه عن محاولة الوصول بالنقد العربي إلى زمانه الراهن، ملخصا ومترجما النظريات النقدية الغربية التي راجت في زمان تكونه ونضجه الثقافيين. لقد انطلق يؤصل للنقد في زمان العرب الحديث ويفتح أفق هذا النقد على اللحظة المعاصرة في العالم. وهو أنجز إلى جانب كتابه الكبير عن "تاريخ النقد العربي حتى القرن الرابع الهجري"، الذي نعود إليه كلما أردنا التعرف على تطور الفكر النقدي عند العرب وعلى اللحظات المتوهجة في ذلك المنجز النقدي، كتابيه "فن الشعر" و"فن السيرة"، اللذين يعيدان قراءة النظرية الرومانسية ونسلها من النظريات الغربية في ضوء ما استجد في خمسينيات القرن الماضي حول مفهوم الشعر والكتابة. وقد استمر عباس يزاوج في كتاباته النقدية بين معرفته العميقة بالتراث وتبصره بالرؤى النقدية المعاصرة في الغرب، مستندا في ذلك إلى متابعة نشطة لما يصدر في الغرب من كتب نقدية وما يجد من كشوفات نظرية[1].

يعد كتاب عباس "فن الشعر"[2] من بين الكتب النقدية العربية القليلة التي درست النوع الشعري برؤية مفتوحة على التحولات التي أصابت مفهوم الشعر عبر العصور. إنه يدرس المحاكاة الأرسطية عارضا تلك النظرية على نسلها من النظريات، منتقلا منها إلى الرومانطيقية وموقفها من المحاكاة، ثم موقف كروتشه من المحاكاة، ضاربا أمثلة من الشعر العربي في عصوره المختلفة، ليتوصل إلى أن ثمة بعض الملامح الرومانطيقية في أشعار المتصوفة وابن الفارض والشريف الرضي[3]. لكن وعيه النقدي المعاصر، المتصل أعمق اتصال بما كان يصدر من نقد غربي في زمنه، يدفعه إلى القول بأن الرومانطيقية العربية هي "صورة لرومانطيقية بليك ووردزورث وروسو"[4] تفاعلت مع حاجات الشعراء العرب زمان الحرب الكونية الثانية، وصبغتها المذاهب الأدبية بألوان مختلفة، كما امتدت بتأثيرها إلى أعلام المدرسة الكلاسيكية الجديدة، من شوقي إلى الأخطل الصغير وأمين نخلة والمنفلوطي ومصطفى صادق الرافعي ومي زيادة، وصولا إلى توفيق الحكيم.

ما يهمنا في هذا السياق هو أن إحسان عباس يميز، في نقده المبكر، بين المذاهب الأدبية، والتصورات النظرية لحقبة معينة من تاريخ الآداب والأنواع، وإمكانية العثور على ملامح من تلك

المذاهب في مراحل تاريخية سابقة. إن رؤيته النقدية المنفتحة، وعقله غير المذهبي، ورغبته في رؤية التحولات التي طرأت على معنى الشعر عبر العصور، وفي آداب الأمم المختلفة، جعلته يعيد النظر في تيارات الشعر العربي استنادا إلى التصورات النظرية في آداب أمم أخرى؛ ما جعله قادرا على استيعاب درس النقد المقارن الجديد، الذي يشدد على التعددية الثقافية وامتزاج الثقافات وقدرة النصوص على التفاعل بطرق لا حصر لها، وذلك في فترة زمنية مبكرة جدا من عمله النقدي. ونحن نعثر في كتاب "فن الشعر" على سرد لاهث لتحولات مفهوم "الشعر" ما بين أفلاطون وأرسطو، والرومانطيقيين وأصحاب المدرسة الواقعية وإليوت وباوند، وصولا إلى الشكليين الروس الذين يتنبه لهم عباس في السنوات الأولى من خمسينيات القرن الماضي معلقا على كلام فكتور شكلوفسكي حول "واجب الشاعر في خلق الجديد والغريب" بأنه مبدأ "قديم يرجع إلى كولردج ووردوورزث"[5]. وبغض النظر عن صحة استنتاج عباس أو خطئه، فيما يتعلق بوجود نوع من المطابقة بين تصورات الشكليين الروس والرومانطيقية الإنجليزية لمفهوم جدة العمل الأدبي، فإن عباس يتنبه في نهاية الفصل الذي يعقده حول "مشكلة الشكل والمضمون" إلى أن "العمل الفني يفقد مهمته الجمالية ثم يستعيدها بعد أن تزول الألفة"[6]، محيلا ذلك التصور إلى واحد من أعلام الشكلية هو يان موكاروفسكي.

تدل هذه الإشارة المبكرة إلى عمل الشكليين الروس على قدرة إحسان عباس في رصد التيارات الثقافية الخفية التي ستتطور وتنتشر وتصبح بارزة أساسية عندما تزداد الحاجة إليها. لقد كانت معضلة الشكل والمضمون في خمسينيات القرن الماضي ملحة في ضوء بروز تيار النقد الواقعي بتأثير من الماركسية. ولهذا يبدو إيراد تصور الشكليين الروس حول معنى الشكل وعلاقته بالمضمون، في تلك الفترة التي كان الشكليون فيها خافتي الصوت في الاتحاد السوفييتي وكذلك في الغرب، غريبا بعض الشيء. ويصعب تفسير تنبه عباس إلى ذلك التيار السري في النظرية الأدبية إلا في ضوء معرفتنا بتتبع ناقدنا الكبير لكل ما يجد في ميدان النقد والنظرية الأدبيين، أو من خلال ربط ذلك باقتراب نقد عباس، في تلك الفترة الزمنية المبكرة، من مدرسة النقد الجديد الأمريكية التي كانت تربطها، بصورة من الصور، صلات نسب بالشكليين الروس وتلامذتهم في حلقة موسكو اللغوية ومدرسة براغ. لكن عباس لا يتبنى نظرية الشكليين الروس حول مفهوم العمل الأدبي، وكذلك تفسيرهم لعلاقة الشكل بالمضمون، بل إنه، بعد إشارته السريعة المقتضبة إلى الشكلية الروسية، يعود للحديث عن الواقعية وهجومها على "التطرف نحو الشكل"، ووصمها ما يتعبد الشكل من الآداب بالبرجوازية[7]. وهكذا تضيع في هذه الانعطافة، غير المتوقعة بالنسبة لنا في الوقت الراهن، أمثولة نقد الشكليين الروس الذين استطاعوا، بعد عشر سنوات تقريبا، أن يحدثوا تحولا عميقا في النقد والنظرية من خلال ترجمة أعمالهم الأساسية إلى اللغة الفرنسية على أيدي شبان قادمين من أوربا الشرقية مثل تزفيتان تودوروف وجوليا كريستيفا. لكن التربة النقدية والإبداعية العربية لم تكن مهيأة لتقبل تصورات الشكليين الروس، فضاعت إشارة إحسان عباس أدراج الرياح، ولكن إلى حين.

يردد إحسان عباس في مواضع عديدة من كتابه "فن الشعر" أن النقد ممارسة كلية، وعمل على التيارات والمعارف النقدية العديدة. إن النقد يرفض تصنيم الرؤى والمذاهب والتيارات والنظريات، وينزع إلى أن "يستمد ما يستعين به في الحكم والتفسير والتقدير والتوضيح والتحليل من كل ميادين المعرفة الحديثة كعلم الاجتماع وعلم النفس التحليلي والجشطالت وعلم الاقتصاد والأنثروبولوجيا الحضارية"[8]. وهو بذلك يشتبك في فترة مبكرة من تطور النقد العربي الحديث مع مفاهيم ترى في الممارسة النقدية عملا مفتوحا متحررا من المذهبية والتحزب الضيق للرؤى والأفكار. ونحن نعاين في كتاب "فن الشعر"، الذي يستحق التفاتة نقدية وتحية متأخرة، محاولة من عباس

لتطبيق هذه الرؤية النقدية المتشابكة على نصوص شعرية يختارها بعناية من القديم والحديث، مركزا على قصيدة لذي الرمة، يطبق عليها نقد النماذج المثالية عند مود بودكين[9]، كما يسميه هو، أو الأنماط البدئية أو النقد الأسطوري كما هو متداول الآن.

لعل هذا الاتصال العميق بما يصدر من كتب نقدية في العالم الأنجلو ساكسوني هو الذي جعل إحسان عباس متفردا من بين العديدين من أبناء جيله من النقاد العرب؛ فهو لم يكتف بالترجمة والتعريف بالمدارس النقدية الحديثة، بل صدر، في عدد من كتبه حول الشعر العربي المعاصر، عن رؤى تلك المدارس الجديدة في زمنه. ولعل كتابيه الأساسيين عن حركة الشعر العربي المعاصر، وهما الكتابان المرجعيان عن البياتي والسياب، هما ثمرة الاتصال بالنقد الغربي في فترة الخمسينيات والستينيات من القرن الماضي. لقد دفعه حماسه للقصيدة العربية الجديدة في نهاية الأربعينيات؛ أي في فترة مبكرة صاحبت انبثاق رؤية جديدة للشعر والثقافة العربيين بعد نكبة فلسطين، ليخص عبد الوهاب البياتي، الشاعر الشاب في تلك الفترة، بكتاب عنوانه "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث" (١٩٥٥). إنه ينظر، في أول كتاب يخصصه ناقد عربي لشاعر جديد يعتمد الشكل التفعيلي في عمله الشعري، لتحولات القصيدة العربية الجديدة وأتواقها، وكيفية نظرها إلى وظيفتها ورؤيتها للعالم والمجتمع والذات الفردية، وذلك من خلال قراءة منجز البياتي الشعري في تلك الفترة المبكرة من اندفاعة القصيدة العربية الجديدة.

يبرهن عباس، في كتابه عن البياتي، عن جرأة نقدية واستبصار عميق لما يمكن أن تصير إليه القصيدة العربية في مقبل الأيام. لكن ذلك الكتاب الصغير الحجم مكتوب في الفترة نفسها التي كتب فيها "فن الشعر"؛ أي أن السياق النقدي الذي يتحرك فيه عباس هو نفسه[10]. إنه سياق التفتح النقدي والمعرفة النظرية التي تواكب ما يكتب من نقد في العالم الأنجلو ساكسوني؛ ولذلك يبدو حماس عباس للشعر الجديد متصلا برؤيته النقدية التي ترى في الجديد ضرورة وتطورا وتناميا عضويا في جسد الكتابة الشعرية العربية. ومن هنا فإن دراسته لديوان "أباريق مهشمة" للبياتي تنزع إلى وضع شعره في سياق الحركة الشعرية التصويرية، أو الإيماجية Imagist البريطانية ـــ الأمريكية، وهي من ثمّ قراءة مقارنة لما يفعله التصويريون لكي ينقوا شعرهم من كل أثر رومانطيقي وميوعة عاطفية، وصولا إلى صورة أكثر اقترابا من اليومي والحديث العادي.

يرى عباس، من خلال تحليل نماذج شعرية لإيمي لويل وت. س. إليوت وأنجوس فليتشر وتي. إي. هيوم ودبليو. إتش. أودن، أن ثمة تشابهًا بين شعر التصويريين وشعر البياتي، لكن اختلافا ينشأ في استخدام الصورة. إن التصويريين يرغبون أن يقتربوا في شعرهم من الكلام العادي، وهذا واضح في شعر ت. س. إليوت تمام الوضوح[11]، في الوقت الذي يرى عباس أن شعر البياتي محتشد بالإيحاء: فاللفظة عنده "تسندها إيحاءاتها من جهات متعددة"[12]. لكن التحليل الذي يقوم به الناقد لقصائد "أباريق مهشمة"، في الصفحات التالية من دراسته الرائدة، يثبت عكس ما نذهب إليه من اختلاف بين الصورة في شعر البياتي وما يرسمه التصويريون من حدود للصورة في الكتابة الشعرية. إنه ينتهي إلى القول باقتراب البياتي من شعراء تصويريين مثل فليتشر[13]، والتشديد على تأثر البياتي بإليوت واقترابه الشديد من أسلوب الشاعر الأنجلو ساكسوني في ما يسميه عباس "التسجيل الفوتوغرافي" لأجزاء الصورة، وخاصة الجانب غير المضيء منها[14]. وهو يشير كذلك إلى "أن المنهج العام في قصيدة إليوت يؤثر في بناء قصيدة البياتي، وخاصة في ارتكاز القصيدة على نوع من التلفيق الذي تسخر به الأساطير والاقتباسات من الرواسب المحفوظة في هيكل القصيدة"[15] وتلك ملاحظات تشدد على صلة البياتي الوثيقة بالشعراء التصويريين وسليلهم ت. س. إليوت، على عكس ما يعلن عباس في مقدمة كتابه الذي يتأثر خطى ملاحظات إزرا باوند النقدية، وتنظيرات تي. إي. هيوم، والتصورات العامة لمدرسة التصويريين في الشعر الأنجلو ساكسوني، مبتعدا قليلا

عن رؤيته الكلية في الكتابة النقدية التي نعثر عليها في كتاب "فن الشعر" الذي يحاول فيه عباس أن يفيد من مدارس نقدية عديدة، ورؤى نظرية متباعدة؛ لتقديم قراءة غنية معقدة للأثر الأدبي الذي يعاينه.

لكن أهمية كتاب عباس عن البياتي تتمثل في حماسه الشديد للكتابة الشعرية الجديدة، وفي رغبته العارمة في تقديم تحليل نقدي قوي لتيار في هذه الكتابة يمثله البياتي الذي استطاع في ديوانه "أباريق مهشمة" أن يقترب من أهم تيارات الشعر الأنجلو ساكسوني في الفترة التي كتب فيها عباس كتابه. لقد قطع البياتي الحبل السري الذي كان يربطه بالرومانطيقية، التي ظل شعر كل من نازك الملائكة وبدر شاكر السياب أسيرا لها؛ ولذلك رأى فيه عباس مجالا خصبا لتطبيق رؤيته النقدية التي وقع على بعض منها في كتابه "فن الشعر". في "فن الشعر" كانت الملائكة بطلة المشهد، أما في "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث" فإن الشعر اليومي، الذي تقترب فيه المفردة من الحديث العادي وتدخل اللغة المتداولة مجال الشعري، هو البطل. وكأن عباس يستشرف شعر ثمانينيات القرن الماضي وما بعدها وصولا إلى مشارف القرن الواحد والعشرين. ثمة رؤيوية نقدية لتحولات الشعرية العربية، وكذلك لتحولات النقد العربي الذي رأى عباس في فترة مبكرة أنه غارق في الشكلية[١٦].

إذا انتقلنا إلى كتاب إحسان عباس عن "بدر شاكر السياب" (١٩٦٩) فسنجد أنه كان بمثابة حفريات في تاريخ السياب الشخصي وسيرته الشعرية: فقد تتبع الناقد، بدقة الأكاديمي الحصيف، مراحل حياة السياب وانشباك الحياة اليومية للشاعر بما يكتبه من شعر. يقول عباس في مقدمة كتابه إنه يريد أن يتحدث عن "السياب الشاعر في إطار من الشؤون العامة والخاصة التي أثرت في نفسيته وشعره"، وهو لهذا آثر في الكتاب "طريقة تجمع بين التدرج الزمني والنمو (أو التراجع) النفسي والتطور (أو الانتكاس) الفني"[١٧]. ومن ثمّ فإن عباس يقصر مصادر الكتاب ومراجعه على دواوين السياب وقصائده المنشورة في الصحف والمجلات، وما توفر له من مخطوطات السياب ورسائله إلى أصدقائه، وموضوعات إنشاء كتبها بين عامي ١٩٤٢ ــ ١٩٤٣، إضافة إلى بعض ما كتب عنه؛ وبعض ما تأثر به من شعر وأساطير.

إن إحسان عباس يبدو في كتابه عن السياب كاتب سيرة، مؤرخا لتسلسل حياة الشاعر الذي كان منجزه الشعري علامة على ترسخ الكتابة الشعرية العربية الجديدة. وهو يستخدم الشعر ليعينه على كتابة السيرة، ويفض له مغاليقها. ليس الشعر هو الغاية، بل الشاعر، وذلك ما يبتعد بإحسان عباس الناقد المتحمس، المتصل بتيارات النقد العالمي في الخمسينيات، عن مشروعه التنظيري ــ التطبيقي حول الشعر العربي الجديد. وبرغم أن ذلك لا يقلل من قيمة كتاب "بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره"، فهو يظل وثيقة شديدة الأهمية عن حياة السياب وتطوره الشعري، من خلال الوثائق الكاشفة التي تعود إليها الدراسة للتعرف على تقدم السياب في درب عمره القصير؛ إلا أنه يجعل إحسان عباس يتنكب السبيل التي اختارها في شرخ شبابه، موحدا في قراءته النقدية بين التيارات النقدية المتدافعة والتحليل المعمق للقصيدة العربية الجديدة.

كان عباس مُلهما في نقد الخمسينيات، شديد الجرأة في آرائه النقدية التي أطلقها حول البياتي ونازك الملائكة، والشعر العربي في ذلك الزمان، لكنه تحول إلى مؤرخ في مرحلة الستينيات وما تلاها في سبعينيات القرن الماضي. وقد أنهى علاقته بما أنجزته القصيدة الجديدة في كتابه "اتجاهات الشعر العربي المعاصر"[١٨] حيث قرأ آفاق تحول الشعر العربي في القرن العشرين من خلال النظر إلى مواقف الشعراء من الزمن والمدينة والتراث والحب والمجتمع. وهو يعترف أنه "رضي بالحد الأدنى من دور الناقد التحليلي التشريحي"، مفسرا هذا التوجه النقدي بما يعانيه الناقد من أزمة بالنسبة للشعر الحديث؛ فهو إذ يحلل ويفسر فإنه يجد قسما كبيرا من "هذا الشعر

يستعصي على التحليل والتفسير"[19]. لكن عباس في "فن الشعر"، وفي كتابه عن البياتي، كان يقوم بالتحليل والتفسير، ولم يمنعه غموض الشعر من الاستعانة بأدوات التحليل التي استعارها من علم النفس اليونجي، والأنثروبولوجيا، والنظرية الرومانطيقية، والنقد الأسطوري، وعدد لا يحصى من التصورات والرؤى النقدية التي تنتمي إلى أعلام النقد الجديد.

لكن بغض النظر عن العاصفة التي أثارها كتاب "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" في حينه، والانتقادات الكثيرة التي وجهت إليه[20]، فقد ظل الكتاب يمثل تصورات عباس، الذي بقي طوال مسيرته النقدية واقعا تحت تأثير إليوت الناقد وجماعة النقد الجديد في بريطانيا وأمريكا، حول مفهوم الشعر والثقافة بعامة. لكن اهتمامه بمفهوم الالتزام، وهو المفهوم الذي كان أثيرا إلى نفوس نقاد الخمسينيات والستينيات في القرن الماضي، جعله ينظر إلى العمل الأدبي بوصفه تعبيرا عن سياق اجتماعي محدد معطيا هذا العمل وظيفة سياسية ـ اجتماعية، وهو الأمر الذي يتعارض في جوهره مع مدرسة النقد الجديد التي تقرأ العمل الأدبي بوصفه أيقونة نازعة هذا العمل من سياق إنتاجه ناظرة إليه بوصفه معطى غير زمني، ونصًا عابرًا للتاريخ. ولا أظن أن عباس قد آمن بهذا التصور للآثار الإبداعية على مدار تجربته النقدية رغم كثرة ما ترجم عن نقاد ينتمون إلى مدرسة النقد الجديد.

لقد توزع إحسان عباس بين تحقيق التراث، الذي كان علما من أعلامه الكبار في القرن العشرين، والترجمة وتاريخ الأدب والنقد، بل كتابة التاريخ. ولعل هذا التمزق بين شجون معرفية عديدة هو ما شغله عن تطوير عمله النقدي خصوصا في السنوات العشرين الأخيرة من حياته. لكنه، بما أنجزه في حقل تحقيق التراث والكتابة عنه وكذلك في الترجمة، يضيف إلى نقده بعدا مثريا عميقا يضيء لنا ـ نحن أحفاده من النقاد العرب ـ كيف عمل هذا الناقد الموسوعي الكبير في خضم هذه المعارف المتباعدة واصلا بين العصور والحضارات، بين ثقافة الذات وثقافة الآخر.

الهوامش:

١. ترجم إحسان عباس الكثير من الكتب النقدية عن الإنجليزية، ومن بينها "الرؤية المسلحة" لستانلي هايمان (بالاشتراك مع د. محمد يوسف نجم) وقد نشر الكتاب بعنوان "النقد الأدبي ومدارسه الحديثة"، و"مقالة في الإنسان" لإرنست كاسيرر عن فلسفة كانط وكتاب ماثيسن عن إليوت، وكتاب كارلوس بيكر عن همنجواي "الكاتب فنانا".

٢. صدرت الطبعة الأولى من كتاب "فن الشعر" عام ١٩٥٥.

٣. إحسان عباس، فن الشعر، دار الشروق، عمان: ١٩٨٧؛ الطبعة الرابعة؛ ص: ٤٥.

٤. المصدر السابق، ص: ٤٧.

٥. المصدر السابق، ص: ١٦٧.

٦. المصدر السابق، ص: ١٦٨. أود أن أشير هنا أن إحسان عباس يحتار في ترجمة تعبير الذي يستعمله الشكليون الروس؛ فهو يفسره بـ"الجدة والمفاجأة"؛ أو "خلق الجديد والغريب"، أو "تغريب المألوف المعروف"، أو "الاستغراب" في الشعر، وأخيرا فإنه يتحدث عن "زوال الألفة"، (ص: ١٦٧ ــ ١٦٨). وهذا الاضطراب في تعريب المصطلح عائد في الحقيقة إلى عدم رواجه في النقد العربي زمن تأليف الكتاب، ووقوع إحسان عباس، الشغوف بالتعرف على النظريات النقدية الجديدة بغض النظر عن شيوعها أو استخفائها حتى في الثقافة الإنجليزية التي ينقل عنها الناقد، على هذا التيار النقدي الشكلي الذي كان في ذلك الوقت غريب الدار واليد واللسان في الثقافات جميعها.

٧. المصدر السابق، ص: ١٦٨.

٨. المصدر السابق، ص: ١٧٤.

٩. المصدر السابق، ص: ١٩١.

١٠. يشير إحسان عباس في مقدمته لكتاب "عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث: دراسة في "أباريق مهشمة"، الذي صدر عن دار بيروت عام ١٩٥٥: أنه انتهى من كتابته في ١٥ تشرين ثاني (نوفمبر) ١٩٥٤.

انظر: نص الكتاب في: إحسان عباس، من الذي سرق النار: خطرات في النقد والأدب، جمع وتقديم: وداد القاضي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص: ٧٩ ـ ١٤١.

١١. المصدر السابق، ص: ٨٢.

١٢. المصدر السابق، ص: ٨٥.

١٣. المصدر السابق، ص: ٨٦.

١٤. المصدر السابق، ص: ٩٠.

١٥. المصدر السابق، ص: ٩٢.

١٦. يقول عباس في "فن الشعر": "إن التعبد للشكل لا يزال هو المظهر الأكبر للنقد، وإن ما نلمحه من تركيز الاهتمام بالشكل والمضمون في وحدة عضوية لا يزال صغيرا ضعيف النمو." انظر: فن الشعر، مصدر سابق: ص: ١٦٨.

١٧. إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة في حياته وشعره، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، الطبعة السادسة، ١٩٩٢، ص: ٥.

١٨. إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربي المعاصر: عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير (شباط)، ١٩٧٨.

١٩. المصدر السابق، ص: ٧.

٢٠. انظر: نقد إلياس خوري لكتاب عباس "اتجاهات الشعر العربي المعاصر" في: إلياس خوري، دراسات في نقد الشعر، دار ابن رشد، بيروت، ١٩٧٩، ص: ١٩٦ ـ ٢٢٦؛ ويتهم خوري عباس بأنه "يحاول التهرب من صياغة منهج محدد لبحثه، عبر اللجوء إلى النظرة الشمولية، أو الإشارة إلى صعوبة عمله."؛ ص: ٢٠٨.

ببليوجرافيا إحسان عبّاس: بانوراما

عزالدين المناصرة

ولد "إحسان رشيد عبد القادر عبّاس الزياتنة"، بقرية "عين غزال" بفلسطين، بتاريخ ١٩٢٠/١٢/٢. وتوفى بتاريخ ٢٠٠٣/٧/٢٩، ودفن يوم ٢٠٠٣/٧/٣١ فى مقبرة وادى السير فى العاصمة الأردنية، عمّان. وما بين عين غزال وعمّان، كانت محطّات حياته الأساسية هي: القاهرة، الخرطوم، بيروت.

تقع قرية عين غزال على بعد ٢١ كيلومترا من حيفا. وبلغ عدد سكانها عام ١٩٤٥ : ٢١٧٠ نسمة. وكانت فيها أربع عائلات كبيرة هي: المناصرة- العثامنة- العيّوش- والزياتنة التى ينتسب إحسان عباس لها. هاجمها الإسرائيليون بتاريخ ٢٦ تموز (يوليو) ١٩٤٨ بالطائرات والمشاة. وقد قدّرت الأمم المتحدة عدد الشهداء والمفقودين فى قرى المثلث الصغير: عين غزال- جبع- وإجزم، بمائة وثلاثين إنساناً. وقال الكونت برنادوت إنّ ٨٠٠٠ شخص طردوا من القرى الثلاث. وأقيمت على أرض قرية عين غزال: مستعمرة عوفر: ومستعمرة أيالا.

درس فى مدرسة عين غزال، ثم فى المدرسة الإسلاميّة فى حيفا. ثم فى مدرسة عكّا الثانوية. وبعد ذلك درس فى الكلية العربية فى القدس (١٩٣٧-١٩٤١). وعُيّن معلماً فى مدرسة صفد الثانوية بعد تخرجه، حيث عمل فى هذه المدرسة فى الفترة (١٩٤١-١٩٤٦).

أرسلته حكومة الانتداب البريطانى فى فلسطين (مستر فرل، مدير المعارف) فى بعثة للدراسة فى جامعة فؤاد الأول (جامعة القاهرة لاحقاً): (كانت حكومة فلسطين قد خصّصت لى سنوياً، مبلغ- ٢٥٥ جنيهاً- غربة الراعي، ص ١٧٦). درس فى قسم اللغة العربية بكلية الآداب، جامعة فؤاد الأول (١٩٤٦-١٩٤٩)، وحصل على درجة الليسانس عام ١٩٤٩، ثمّ الماجستير عام ١٩٥١، ثمّ الدكتوراه عام ١٩٥٤: من الجامعة نفسها.

عمل أستاذاً بكلية غوردن (جامعة الخرطوم لاحقاً) بالسودان، منذ عام ١٩٥١ وحتى عام ١٩٦٠، بقسم اللغة العربية الذى كان يرأسه محمد النويهي: وقد امتدح عبّاس فى مذكراته ديمقراطية النويهى كثيراً، وانتقد اتجاه (السّوْدَنة) عند عبد الله الطيب.

غادر الخرطوم إلى بيروت، حيث عمل أستاذاً بالجامعة الأميركية منذ عام ١٩٦٠ وحتى عام ١٩٨٥، يقول إحسان عباس: "حين أعود إلى استذكار الحقبة البيروتية فى حياتى أجدها تنقسم قسمين متضادين: قسم فردوسى يمتد من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٤، وقسم جهنمى من ١٩٧٤ إلى ١٩٨٥. وكان سبب

تغير القسم الثاني: أحداث الحرب الأهلية في لبنان" (غربة الراعي: ص ٢٣٩). وفي عام ١٩٨٥، حصل على مكافأة نهاية الخدمة في الجامعة الأميركية (١٤٠ ألف دولار).

غادر بيروت إلى العاصمة الأردنية عمّان عام ١٩٨٦ بدعوة من الحكومة الأردنية، حيث عمل أستاذاً وباحثاً بالجامعة الأردنية حتى وفاته عام ٢٠٠٣.

حصل إحسان عباس على عدد من الجوائز منها: جائزة الملك فيصل العالمية عام ١٩٨٠، وجائزة جامعة كولومبيا الأميركية للترجمة عام ١٩٨٣؛ وجائزة سلطان العويس الإماراتية عام ١٩٩٣، وجائزة السلطة الفلسطينية التقديرية عام ١٩٩٨؛ وجائزة مؤسسة الفرقان. وكان قد حصل على وسام القدس من منظمة التحرير الفلسطينية عام ١٩٩٠؛ كذلك وسام المعارف اللبناني عام ١٩٨١. وتمّ تكريمه في دار الأوبرا بالقاهرة سنة ١٩٩٥ من قبل وزارة الثقافة المصرية. وتم تكريمه كذلك في معرض الكتاب في العاصمة الأردنية، عمّان، عام ١٩٩٨. وأصدرت الجامعة الأميركية في بيروت كتاباً تكريمياً له، بمناسبة بلوغه الستين، ضمّ بحوثاً لستة وخمسين مثقفاً عربياً. وكرّمته مؤسسة شومان بعمّان عام ١٩٩٨، وأصدرتْ كتاباً عنه بعنوان: (إحسان عباس: ناقداً ومحققاً ومؤرخاً). وصدر في عمّان أيضاً كتاب بعنوان: (في محراب المعرفة: دراسات مهداة إلى إحسان عباس). وكان إحسان عباس قد اختير عضواً في عدة مجامع عربية: السوري، العراقي، المصري، الأردني. وكان عضواً في لجنة محكّمي جوائز: الملك فيصل العالمية، سلطان العويس، وجائزة الرواية في مصر. وقد دعي إحسان عباس أستاذاً زائراً في عدد من الجامعات: الألمانية، البريطانية، الأميركية (خصوصاً جامعة برنستون).

من أساتذته: أحمد سامح الخالدي، جورج خميس: إسحق موسى الحسيني، جورج حوراني، عبد الرحمن بشناق، الشيخ تقي الدين النبهاني– في فلسطين. ومن أساتذته في مصر: أحمد أمين، شوقي ضيف، أمين الخولي، عبد الوهاب عزّام، أحمد الشايب، سهير القلماوي، دنيس جونسون – ديفز: محمد عبد الهادي أبو ريدة، عبد الوهاب حمّودة، وغيرهم.

ومن أصدقائه: جبرايرة عزّام: ويوسف الصايغ: وغيرهم كثير.

– كتب إحسان عبّاس:

١. الكتب المؤلّفة:

١. الحسن البصري، دار الفكر العربي، القاهرة: ١٩٥٠.
٢. (أطروحة الماجستير): حياة الأدب العربي في صقلية: جامعة فؤاد الأول، القاهرة: ١٩٥١.
٣. (أطروحة الدكتوراه): الزهد وأثره في الأدب الأموي، جامعة فؤاد الأول، القاهرة: ١٩٥٤.
٤. عبد الوهاب البيّاتي والشعر العراقي الحديث، دار بيروت، ١٩٥٥.
٥. فن الشعر، دار بيروت، ١٩٥٦.
٦. فن السيرة: دار بيروت، ١٩٥٦.
٧. أبو حيّان التوحيدي، دار بيروت، ١٩٥٦.
٨. أحمد أمين: طريقته في الكتابة والتأليف– القاهرة، ١٩٥٦.
٩. الشعر العربي في المهجر الأميركي (بالاشتراك مع محمد يوسف نجم)، دار صادر ودار بيروت، ١٩٥٧.
١٠. الشريف الرضي، بيروت، ١٩٥٩.
١١. العرب في صقلية، دار المعارف، القاهرة، مصر، ١٩٥٩.
١٢. تاريخ الأدب الأندلسي– عصر سيادة قرطبة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠.
١٣. مصادر الأدب الأندلسي والمغربي، ١٩٦١.
١٤. تاريخ الأدب الأندلسي– عصر الطوائف والمرابطين، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٢.

١٥. أخبار الغناء والمغنين في الأندلس، بيروت، ١٩٦٣.
١٦. ابن رضوان وكتابه في السياسة، بيروت، ١٩٦٦.
١٧. رحلة ابن عربي إلى الشرق، بيروت، ١٩٦٨.
١٨. بدر شاكر السيّاب: دراسة في حياته وشعره، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩.
١٩. تاريخ النقد الأدبي عند العرب، بيروت، ١٩٧١.
٢٠. ملامح يونانية في الأدب العربي، بيروت، ١٩٧٧.
٢١. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، الكويت، ١٩٧٨.
٢٢. من الذي سرق النار: خواطر في النقد والأدب، بيروت، ١٩٨٠.
٢٣. تاريخ دولة الأنباط، دار الشروق، عمّان، ١٩٨٧.
٢٤. تاريخ بلاد الشام ما قبل الإسلام حتى بداية العصر الأموي (٦٠٠–٦٦٠م)– ١٩٩٠.
٢٥. شمال الجزيرة العربية في العهد الآشوري، إحسان عباس ومحمود أبو طالب، لجنة تاريخ بلاد الشام، ط١، عمّان، ١٩٩١.
٢٦. تاريخ بلاد الشام في العصر العباسي (١٣٢–٢٥٥هـ/ ٧٥٠–٨٧٠م)– ١٩٩٢.
٢٧. فصول حول الحياة العمرانية والثقافية في فلسطين، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمّان، ١٩٩٣.
٢٨. تاريخ بلاد الشام في العصر الأموي (٤١هـ–١٣٢هـ/ ٦٦١م–٧٥٠م)– ١٩٩٥.
٢٩. تاريخ بلاد الشام (٢٥٥هـ–٧٩٠هـ/ ٨٧٠م–١٠٩٧م)– ١٩٩٥.
٣٠. غربة الراعي– مذكرات، بيروت– عمّان، ١٩٩٦.

٢. الكتب المُحققة:

١. خريدة القصر للعماد الأصفهاني– قسم مصر– في جزءين، بالاشتراك مع شوقي ضيف وأحمد أمين، القاهرة ١٩٥٢.
٢. فصل المقال في شرح كتاب الأمثال لأبي عبيد البكري. بالاشتراك مع عبد المجيد عابدين، الخرطوم ١٩٥٨. الطبعة الثانية، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٢.
٣. جوامع السيرة لابن حزم الأندلسي. بالاشتراك مع ناصر الدين الأسد.، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٨.
٤. ديوان الرصافي البلنسي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٠. الطبعة الثانية، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٣.
٥. ديوان ابن حمديس الصقلي، دار صادر، بيروت، ١٩٦٠.
٦. ديوان القتال الكلابي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦١.
٧. ديوان لبيد بن ربيعة العامري، الكويت، ١٩٦٣.
٨. أخبار وتراجم أندلسية مستخرجة من معجم السفر للسلفي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.
٩. ديوان الأعمى التطيلي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.
١٠. ديوان شعر الخوارج، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣. الطبعة الخامسة، دار الشروق، بيروت، ١٩٨٢.
١١. الكتيبة الكامنة للسان الدين ابن الخطيب، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٣.
١٢. الذيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشي– قسم من السفر الرابع، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٤.
١٣. الذيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشي– السفر الخامس في قسمين، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٥

١٤. التشبيهات من أشعار أهل الأندلس لابن الكتاني، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦. الطبعة الثانية، دار الشروق، بيروت، ١٩٨١.
١٥. عهد أردشير، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.
١٦. ليبيا في كتب التاريخ، بالاشتراك مع محمد يوسف نجم: دار ليبيا، بنغازي، ١٩٦٨.
١٧. ليبيا في كتب الجغرافيا والرحلات، بالاشتراك مع محمد يوسف نجم: دار ليبيا، بنغازي، ١٩٦٨.
١٨. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب للمقرى التلمساني– في ثمانية أجزاء، دار صادر، بيروت، ١٩٦٨.
١٩. الوافي بالوفيات للصفدي، الجزء السابع: سلسلة النشرات الإسلامية رقم ٧/٦ الصادرة عن المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ببيروت– دار شتاينر: فيزبادن، ١٩٦٨.
٢٠. وفيات الأعيان لابن خلكان– في ثمانية أجزاء، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨–١٩٧١.
٢١. طبقات الفقهاء لأبي إسحاق الشيرازي، دار الرائد العربي، بيروت، ١٩٧٠.
٢٢. ديوان الصنوبري، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٠.
٢٣. ديوان كثيّر عزّة، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧١.
٢٤. الذيل والتكملة لابن عبد الملك المراكشي– الجزء السادس، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣.
٢٥. فوات الوفيات لابن شاكر الكتبي– في خمسة أجزاء: دار الثقافة ودار صادر، بيروت، ١٩٧٣–١٩٧٧.
٢٦. الروض المعطار في خبر الأقطار لابن عبد المنعم الحميري، دار الأمانة ومؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٧٥. الطبعة الثانية، دار ناصر، بيروت، ١٩٨٠.
٢٧. الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة لابن بسام الشنتريني– في ثمانية أجزاء، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس ١٩٧٤–١٩٧٩. الطبعة الثانية: دار الثقافة: بيروت، ١٩٧٩. الطبعة الثالثة: دار الثقافة، بيروت، ١٩٨٠.
٢٨. أنساب الأشراف للبلاذري– القسم الرابع– الجزء الأول، سلسلة النشرات الإسلامية رقم ٤/٢٨ الصادرة عن المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ببيروت، دار شتاينر، فيسبادن، ١٩٧٩.
٢٩. أمثال العرب للمفضل الضبي، دار الرائد العربي: بيروت: ١٩٨٠.
٣٠. سرور النفس بمدارك الحواس الخمس للتيفاشي: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
٣١. رسائل ابن حزم الأندلسي– في أربعة أجزاء: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠–١٩٨٣.
٣٢. رسائل أبي العلاء المعري– الجزء الأول: دار الشروق، بيروت، ١٩٨٢.
٣٣. فهرس الفهارس والإثبات لعبد الحي الكتاني– ثلاثة أجزاء: دار الغرب الإسلامي، بيروت، الجزءان الأول والثاني، ١٩٨٢، والجزء الثالث ١٩٨٦.
٣٤. الكافي في البيزرة لعبد الرحمن بن محمد البلوي، بالاشتراك مع عبد الحفيظ منصور، المؤسسة العربية للدراسات والنشر: بيروت: ١٩٨٣.
٣٥. مرآة الزمان للسبط بن الجوزي– الجزء الأول: دار الشروق، بيروت، ١٩٨٥.
٣٦. كتاب الخراج للقاضي أبي يوسف يعقوب بن إبراهيم: دار الشروق، بيروت، ١٩٨٥.
٣٧. تخريج الدلالات السمعية لعلي بن محمد الخزاعي، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٥.
٣٨. تحفة القادم لابن الأبار– دار الغرب الإسلامي: بيروت: ١٩٨٦.
٣٩. الجليس الصالح للمعافى بن زكريا النهرواني– الجزء الثالث: عالم الكتب، بيروت، ١٩٨٧.

٤٠. شذرات من كتب مفقودة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٨٨.
٤١. معجم الأدباء لياقوت الحموي- سبعة أجزاء: دار الغرب الإسلامي، بيروت، ١٩٩٣.
٤٢. معجم العلماء والشعراء الصقليين: دار الغرب الإسلامي، بيروت: ١٩٩٤.
٤٣. التذكرة الحمدونية بالاشتراك مع بكر عباس- عشرة أجزاء. دار صادر: بيروت، ١٩٩٦.
٤٤. أنساب الأشراف للبلاذري- القسم الخامس: سلسلة النشرات الإسلامية رقم ٢٨/٥، المعهد الألماني للأبحاث الشرقية ببيروت: دار فرانتس شتاينر- شتوتغارت: ١٩٩٦.

٣. الكتب المترجمة:

١. كتاب الشعر لأرسطو طاليس، دار الفكر، القاهرة، ١٩٥٠.
٢. النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، لستانلي هايمن، (مجلدان، بالاشتراك مع محمد يوسف نجم)، بيروت، ١٩٥٨-١٩٦٠.
٣. أرنست همنغواي، لكارلوس بيكر، بيروت: ١٩٥٩.
٤. مقال في الإنسان أو فلسفة الحضارة، لأرنست كاسيرر. بيروت: ١٩٦١.
٥. دراسات في الأدب العربي، لغرونباوم (بالاشتراك)، بيروت، ١٩٥٩.
٦. يقظة العرب، لجورج أنطونيوس (بالاشتراك مع ناصر الدين الأسد)، بيروت، ١٩٦٢.
٧. دراسات في الحضارة الإسلامية: للسير هاملتون جب: (بالاشتراك مع محمد يوسف نجم ومحمود زايد)، بيروت: ١٩٦٤.
٨. رواية "موبي ديك": لهرمان ملفيل، بيروت: ١٩٦٥.
٩. ت.س. إليوت، لماتيسن، بيروت، ١٩٦٦.
١٠. أبعاد الرواية الحديثة لزيولكوفسكي (بالاشتراك مع بكر عباس): المؤسسة العربية، بيروت، ١٩٩٤.
١١. مدن بلاد الشام حين كانت ولاية رومانية: وهو ترجمة للفصل العاشر من كتاب: (A.H.M. Jones, the Cities of the Eastern Roman Provinces) دار الشروق عمّان، ١٩٨٧.

مراجع:

١. يعقوب العودات: من أعلام الفكر والأدب في فلسطين، ط٢، وكالة التوزيع الأردنية، عمّان، ١٩٨٧.
٢. أحمد عمر شاهين: موسوعة كُتّاب فلسطين في القرن العشرين، الجزء الأول، ط٢، المركز القومي للدراسات والتوثيق، غزّة، فلسطين، ٢٠٠٠.
٣. سارة ديكان واصف، إيفلين كورتيه، عدنان الشافعي: معجم الكُتّاب الفلسطينيين، معهد العالم العربي، باريس (بالعربية والفرنسية)، ١٩٩٦.
٤. مؤسسة شومان: إحسان عباس: ناقداً، محققاً، مؤرخاً، (ندوة)، عمّان، ١٩٩٨: انظر: الدراسات الآتية: محمد إبراهيم حوّر: إحسان عباس وتحقيق النثر. ٢. يوسف بكّار: إحسان عباس وتحقيق الشعر. ٣. مصطفى الحياري: إحسان عباس مؤرخاً. ٤. هند أبو الشعر: إحسان عباس مؤرخاً.
٥. فيصل درّاج: إحسان عباس: المُعلّم النموذجي، مجلة الكرمل: العدد ٧٨، رام الله، فلسطين، شتاء ٢٠٠٤.
٦. الصادق الفقيه: إحسان عباس من فلسطين إلى السودان، جريدة القدس العربي، لندن، ٢٠٠٣/١٠/٧ + ٢٠٠٣/١٠/٨.
٧. إحسان عبّاس: غربة الراعي- سيرة ذاتية، دار الشروق، عمّان، ١٩٩٦.
٨. وليد الخالدي: كي لا ننسى- قرى فلسطين التي دمّرتها إسرائيل عام ١٩٤٨، ط٢، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ١٩٩٨- انظر: عين غزال- ص١٢٠-١٢١.

الأسعار فى البلاد العربية :
الكويت ديناران - السعودية ٢٠ ريالا - سوريا ١٠٠ ليرة - المغرب ٧٥ درهما - سلطنة عمان ٣ ريالات - العراق ديناران - لبنان ٦٠٠٠ ليرة - البحرين ديناران الجمهورية اليمنية ٥٠٠ ريال - الأردن ديناران - قطر ١٥ ريالا - غزة القدس دولار - تونس ٥,٢٠٠ دينارات - الإمارات ١٥ درهما - السودان ٥٠ جنيها - الجزائر ١٥ دينارا - ليبيا ديناران - دبى أبو ظبى ٣٠ درهما .

- **الاشتراكات من الداخل :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٨جنيها + مصاريف البريد ١٠ جنيهات ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية

- **الاشتراكات من الخارج :**

عن سنة (أربعة أعداد) ٢٠دولارا للأفراد - ٣٠ دولارا للهيئات مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ١٠ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦دولارا)
السعر : سبعة جنيهات .

ترسل الاشتراكات على العنوان التالى:
مجلة فصول - الهيئة العامة للكتاب - كورنيش النيل - رملة بولاق - القاهرة. ج.م.ع.
تليفون : ٥٧٦٥٤٣٦ - ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩. - ٧٧٥٢٢٨ ، فاكس : ٧٥٤٢١٣ - ٥٧٦٥٤٣٦
الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة.

البريد الألكترونى: fossoul2002 @ hotmail. Com
fossoul2002 @ yahoo. com